O Naturalismo

J. Guinsburg
João Roberto Faria
Organização

PERSPECTIVA

O Naturalismo

J. Guinsburg e
João Roberto Faria
Organização

O Naturalismo

Coleção Stylus

Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização

Edição de Texto: Mariana Munhoz;

Revisão: Luiz Henrique Soares, Elen Durando, Juliana P. Sérgio, Marcio Honorio de Godoy e Iracema A. de Oliveira;

Projeto gráfico: Lucio Gomes Machado;

Capa e aberturas de capítulos: a partir Edouard Manet, Retrato de Émile Zola 1868;

Produção: Ricardo W. Neves, Sergio Kon e Lia N. Marques

As imagens utilizadas nesta edição são, tanto quanto é do nosso conhecimento, de domínio público ou se incluem nas condições legais de uso como citação, tendo sido obtidas em sítios na internet.

Direitos reservados à

EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025

01401-000 São Paulo SP Brasil

Telefax: (011) 3885-8388

www.editoraperspectiva.com.br

2017

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação.
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

N232

Teles, Adriana da Costa

O naturalismo / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo : Perspectiva, 2017.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-273-1081-9

1. Naturalismo. I. Guinsburg, Jacó. II. Faria, João Roberto.

16-37879

CDD: 146

CDU: 1

Sumário

Nota de edição

PRIMEIRA PARTE

O Espírito do Tempo

1. Quadro Histórico do Período Naturalista
2. Os Fundamentos Filosóficos e Científicos do Naturalismo
3. Para Uma Epistemologia do Naturalismo
4. Naturalismo e Vida Social: A Cidade, O Comércio, A Moda e O Consumo

SEGUNDA PARTE

O Naturalismo na Literatura

O Naturalismo na França

1. A Obra Literária dos Irmãos Goncourt
2. As Ideias Literárias de Émile Zola
3. O Romance Naturalista de Émile Zola

A expansão do Naturalismo

4. Eça de Queirós e o Naturalismo Português
5. O Naturalismo na Espanha
6. Verga e o Verismo Italiano
7. A Narrativa Naturalista na Alemanha
8. O Romance Naturalista na Inglaterra
9. O Naturalismo Literário na Rússia
10. O Naturalismo nos Estados Unidos
11. A Narrativa Naturalista na América Espanhola

O Naturalismo no Brasil

12. A Recepção Crítica: Machado de Assis e o Naturalismo

13. A Obra de Aluísio Azevedo

14. Julio Ribeiro, Adolfo Caminha e Inglês de Sousa

15. Naturalismo e Regionalismo

16. Sexualidade e Erotismo no Romance Naturalista

17. Raul Pompeia e o Naturalismo

18. Euclides da Cunha: Um Naturalista Para Além do Naturalismo1149

19. A Crítica e o Naturalismo: Araripe, Romero e Veríssimo

TERCEIRA PARTE

O Naturalismo no Teatro

1. A Dramaturgia Naturalista

2. A Cena Naturalista

3. Stanislávski e o Naturalismo

QUARTA PARTE

O Naturalismo e Outras Artes

1. O Naturalismo no Cinema

2 O Naturalismo nas Artes Plásticas

3. o Naturalismo na Arquitetura: Uma Abordagem Historiográfica366

4. O Naturalismo na Música

5. O Naturalismo na Dança

Cronologia do Naturalismo

Colaboraram Neste Volume

NOTA DE EDIÇÃO

Dando continuidade à linha de publicações da coleção Stylus, a editora Perspectiva oferece ao leitor a oportunidade de conhecer em multifacetado espectro o mais combativo movimento literário e artístico dos três últimos decênios do século XIX: o naturalismo. O presente volume segue o padrão dos anteriores, contemplando, em primeiro lugar, o quadro histórico do período que emoldura com seu *Zeitgeist* um pensamento filosófico marcado pelo positivismo e pelo cientificismo e que está na base do realismo crítico e objetivista aflorado no bojo do romantismo. Como não poderia deixar de ser, ganha destaque, nesse sentido, o naturalismo literário, expressão maior dessa corrente gerada sobretudo na França e que teve em Émile Zola um agitador de ideias e seu escritor mais representativo. A extraordinária repercussão de seus livros e de suas teses tornou o autor de *Germinal* conhecido nos principais países da Europa e das Américas. Convertido em uma espécie de referência icônica, suas obras foram lidas, traduzidas e comentadas, de modo que a expansão do naturalismo constituiu uma decorrência natural dessa recepção, atraindo escritores e intelectuais que, na ficção, na crítica e na dramaturgia, adotaram, nas respectivas literaturas, as suas propostas e empreenderam a divulgação e a defesa dos novos postulados estéticos. Daí os capítulos que, neste conjunto de ensaios, dão conta das realizações literárias fora da França, reservando-se especial atenção e cuidado à participação brasileira nesse movimento, não só no âmbito das letras como também no da reflexão crítica. Ao mesmo tempo, não se descurou do fato de que o naturalismo estabeleceu um profícuo diálogo com outras artes – teatro, dança, artes plásticas e até eventuais ecos na música foram aqui tratados com a proficiência que exigem e por analistas de reconhecida qualificação acadêmica. Em suma, considerando-se o conjunto dos estudos reunidos e o seu alcance analítico e interpretativo, cabe pensar que se trata de uma contribuição relevante para a bibliografia crítica sobre o tema em língua portuguesa. Além disso, todos os traballhos são da lavra de estudiosos com amplo domínio em seus respectivos campos de conhecimento, que não mediram esforços para estabelecer, na exposição de suas concepções, na força de sua argumentação e na sua construção textual, os elementos fundantes da visão atual do que foi, e do que continua representando hoje, a presença d'*O Naturalismo*.

J. Guinsburg e J.R. Faria

PRIMEIRA PARTE

O ESPÍRITO DO TEMPO

1. QUADRO HISTÓRICO DO PERÍODO NATURALISTA

Luiz Nazario

O século XIX foi o século das massas e das grandes invenções da vida prática. O século dos modernos meios de comunicação – os primeiros telegramas, linotipos, rotativas, telefones, gramofones, cinematógrafos. O século dos modernos meios de transporte – os primeiros elevadores, automóveis, balões dirigíveis, aviões, submarinos, ferrovias continentais e intercontinentais. E o século da eletricidade – da luz elétrica, do trem elétrico, do balão elétrico (dirigível), do bonde elétrico, do fogão elétrico, do forno elétrico, da cadeira elétrica.

Todos os Estados europeus foram se alinhando à evolução geral da democracia burguesa, e uma sucessão frenética de invenções reformatou a vida humana: máquinas agrícolas plantavam e colhiam, reduzindo a mão de obra; ferrovias substituíam as estradas de terra; os primeiros automóveis começaram a aposentar as carruagens; dirigíveis cruzavam os céus antecipando os futuros aviões; a eletricidade substituía a iluminação a gás e permitia o desenvolvimento do telégrafo, do telefone, do cinema, dando velocidade aos acontecimentos, relatados por jornalistas em máquinas de escrever e gravados nos diários por rotativas que imprimiam 96 mil folhas de papel-jornal por hora.

Os impérios coloniais sedimentaram-se e o expansionismo europeu atingiu o auge, levando a riqueza espoliada das colônias às capitais metropolitanas, que se expandiram como nunca. Com a rápida urbanização, cresceram as favelas ao redor dos bairros de luxo, assim como a multidão de ladrões que assaltavam os incautos à noite. A prostituição, o alcoolismo e os crimes de sangue passaram a inspirar artistas, poetas e escritores, enquanto os cientistas sociais, subestimando a cultura, que os formava desde o berço, procuravam as causas de todos os vícios na biologia do homem.

O progresso furioso gerava as angústias que Nikolai Gógol (1809-1852) captou já na Rússia tsarista através das fantasias de *Nos* (O Nariz, 1836) e *Schinel* (O Capote, 1842), e que fez nascer o romance policial, nas colunas da *Graham's Magazine*, com a publicação de *The Murders in the Rue Morgue* (Os Crimes na Rua Morgue, 1841), *The Mistery of Marie Roget* (O Mistério de Maria Roget, 1842-1843) e *The Purloined Letter* (A Carta Roubada, 1845), de Edgar Allan Poe. Mas o progresso também despertava o entusiasmo de antropólogos e linguistas europeus.

Pesquisando a origem das línguas e dos povos, cientistas e amadores, jornalistas e militantes

estabeleceram, por diferentes critérios, todos arbitrários e subjetivos, a superioridade da "raça indo-europeia" sobre as demais "raças" humanas. Cruzando seus estudos, identificavam grupos étnicos e condicionavam o comportamento às características biológicas de cada um deles, como se os valores culturais fossem transmitidos pelo sangue e a "lei da hereditariedade" dominasse as vontades conscientes do homem[1].

As novas pesquisas serviam ao neocolonialismo, que mascarava interesses materiais na "missão" de civilizar povos "inferiores". Nesses estudos, também às classes sociais, definidas como "inferiores", eram atribuídos "vícios congênitos". Ao mesmo tempo, os socialistas, que acreditavam viver o começo do fim da burguesia, passaram a considerar os trabalhadores como classe revolucionária, contestando o caráter congênito daqueles vícios, que preferiam atribuir ao "capitalismo". Mas, sob a influência das teorias antropológicas contestadas, alguns socialistas, como Charles Fourier (1772-1837), passaram a associar aquele odiado sistema econômico às "raças semitas"[2], aliando o socialismo ao racismo.

A sociedade francesa do período foi radiografada por Honoré de Balzac (1799-1850) em 95 obras escritas com a ajuda de litros de café – e ele ainda deixou 48 livros inconclusos ao morrer, esgotado de tanto escrever sob pressão, vitimado por um enfarte, depois de batizar seu impressionante conjunto de escritos encomendados, publicados sob a forma de folhetins, de *La Comédie humaine* (A Comédia Humana, 1829-1846). O realismo era a tônica de *Physiologie du mariage* (Fisiologia do Casamento, 1829), *Eugénie Grandet* (Eugênia Grandet, 1833), *Le Père Goriot* (O Pai Goriot, 1835), *La Femme de trente ans* (A Mulher de Trinta Anos, 1829-1842), *Illusions perdues* (Ilusões Perdidas, 1843), *Pathologie de la vie sociale* (Misérias da Vida Social, 1846) ou *Splendeurs et misères des courtisanes* (Esplendores e Misérias das Cortesãs, 1849), entre os mais famosos. Porém, o fantástico também marcou presença com *La Peau de chagrin* (A Pele de Onagro, 1831) e *La Fille aux yeux d'or* (A Menina dos Olhos de Ouro, 1835), esta considerada pioneira na abordagem do lesbianismo.

Nos romances de Balzac, o móvel principal das ações humanas era o dinheiro, as tramas girando em torno de sua falta ou excesso, das relações de desapego ou cobiça de seus personagens. Suas críticas sociais limitavam-se aos transtornos causados pela usura e pela avareza nas famílias burguesas. O meio operário quase não aparecia na *Comédie humaine*, embora os camponeses tenham sido descritos em *Les Paysans* (Os Camponeses, 1844). Mas o monarquista Balzac tornou-se, devido às suas críticas à burguesia, mais que o republicano Victor Hugo (1802-1885), o autor favorito de Friedrich Engels (1820-1895), que escreveu numa

carta a Margaret Harkness: “Aprendi mais em Balzac sobre a sociedade francesa da primeira metade do século, inclusive nos seus pormenores econômicos, [...] do que em todos os livros dos historiadores, economistas e estatísticos da época, todos juntos.”[3]

Na Alemanha, Ludwig Feuerbach (1804-1872) lançou *Das Wesen des Christentums* (A Essência do Cristianismo, 1841), que “abriu os olhos” de uma geração cansada da transcendência. Para ele, a religião só desviaria a humanidade de sua existência terrestre: para reapropriar-se de sua essência humana, o homem precisava repudiar Deus e se proclamar ateu.

Convertendo-se ao ateísmo militante de Feuerbach, o socialista Bruno Bauer (1809-1882) foi demitido da Universidade de Bonn ao defender a tese de que o Estado alemão não deveria conceder direitos políticos aos judeus enquanto não abandonassem a religião judaica[4]. Embora criticando a tese, o companheiro Karl Marx (1818-1883), descendente de longa linhagem de rabinos, cedeu à ideia da “dominação universal” do judaísmo e do triunfo de sua “essência egoísta” sob a forma do capitalismo de mercado, apontando o dinheiro como “o Deus ciumento de Israel”, e concluindo: “A verdadeira emancipação social do judeu seria a emancipação da sociedade liberta do judaísmo”[5].

Tornando o judaísmo sinônimo do dinheiro e do mercado, os judeus socialistas poderiam imaginar-se “libertos” de seu judaísmo na sociedade “judaizada” (“capitalista”) que eles combatiam, pregando, com a consciência tranquila, a erradicação do “judaísmo” (“capitalismo”) pela via do “socialismo científico”. Encantados com essa visão, muitos jovens judeus, inconformados com as injustiças e os *pogroms* de sociedades autoritárias, e também com as limitações do meio judaico tradicional, aderiram ao comunismo.

Em contraposição às ideias de Bauer, Feuerbach, Marx e Engels, que faziam do altruísmo o fim supremo da atividade humana, o anarquista Max Stirner (1806-1856) defendeu, em *Der Einzige und sein Eigentum* (O Único e a Sua Propriedade, 1844), a revolta interior do eu como valor supremo, acima de todos os pretensos valores universais. A salvação estaria apenas na compreensão de que o “eu” era tudo que existia[6].

O movimento operário na Alemanha despertou com a sublevação dos tecelões da Silésia. A revolta foi cantada por Heinrich Heine (1797-1856) no vibrante poema “Das Silesisch Weber” (O Tecelão da Silésia, 1844). O agitador Wilhelm Wolff, filho de agricultores que conseguira entrar na universidade, assumiu a defesa dos tecelões revoltados que haviam destruído as máquinas e foram violentamente reprimidos pelo Exército. Em *Das Elend und der Aufruhr in*

Schlesien (A Miséria e o Levante da Silésia, 1845), Wolff chamou a atenção para a necessidade de uma reforma das condições de trabalho. Acusado de "agitador do pauperismo", Wolff fugiu da Silésia e juntou-se a Marx e Engels[7].

A revolução industrial inglesa produzia explosão demográfica e êxodo rural, povoando Londres com um milhão e meio de habitantes. Expulsos de suas propriedades, cercadas para a criação de carneiros, os camponeses procuravam sobreviver empregando-se na indústria têxtil. A "vagabundagem" era punida com prisão, e o trabalho infantil tornou-se uma das características mais cruéis do "capitalismo selvagem", denunciado por Engels em *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra, 1845) e descrito com vivacidade nos romances de Charles Dickens (1812-1870)[8].

Na Europa, a estigmatização dos judeus como capitalistas não cessava: em *Les Juifs Rois de l'Europe* (Os Judeus Reis da Europa, 1847), Alphons Toussenel (1803-1885) postulou que "judeu" seria um sinônimo para "usurário" e para "traficante". Essa nova obra do socialismo racista foi elogiada como uma arma espiritual na luta contra a burguesia por Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), o pai do mutualismo e um dos criadores do anarquismo que, junto com Charles Fourier, deu início à tradição de antissemitismo de esquerda.

Marx e Engels sintetizaram a teoria do "socialismo científico" – que não se confundia com o socialismo racista – no *Manifest der Kommunistischen Partei* (Manifesto Comunista, 1848). Contudo, já muitos socialistas começavam a ver nos judeus os míticos representantes do capitalismo financeiro internacional, o inimigo de classe que todo bom socialista (incluindo os de ascendência judaica) deveria combater na meta generosa do igualitarismo.

Sob a inspiração das ideias socialistas, os proletários franceses derrubaram, em 1848, Louis Philippe I de Orléans (1773-1850), o "Rei Burguês", no trono desde 1830. A monarquia cedeu à Segunda República, em cuja Câmara assumiu um governo provisório de republicanos moderados, que estabeleceu o sufrágio universal e aboliu a escravatura nas colônias francesas de Martinica, Guadalupe e Guiana. No Hôtel de Ville, porém, os socialistas formaram outro governo, exigindo a adoção da bandeira vermelha Num discurso vibrante, o poeta Alphonse de Lamartine (1790-1869), então ministro do Exterior, defendeu a bandeira tricolor. Os democratas ficaram prensados entre os reacionários, cada vez mais populares, e os socialistas, que preferiam uma ditadura ao retorno dos realistas à Constituinte, que seria assegurado por meio do voto.

Para sanar o crescente desemprego dos trabalhadores, o governo provisório imaginou as "oficinas nacionais", mal organizadas pelo ministro do Comércio, de modo que mais de cem mil desocupados foram empregados na escavação de aterros inúteis, com um salário baixo, mas que ainda assim representava um alto ônus diário ao Estado, que o descontava do contribuinte na forma de imposto suplementar, levando os camponeses a se revoltarem. O fracasso das "oficinas nacionais" causou a derrota dos socialistas. Inconformados, eles tentaram reconquistar o poder pelas armas, combatendo as tropas do general Louis-Eugène Cavaignac (1802-1857). Em três dias de lutas o saldo foi de 16 mil mortos e feridos e 4 mil operários – detidos por porte de arma – deportados.

O estado de sítio prolongou-se até que o general Cavaignac tornou-se ditador. Mas ao candidatar-se em dezembro de 1848 à presidência da República, Cavaignac foi derrotado por Carlos Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), que obteve plenos poderes. A Assembleia Legislativa precaveu-se contra o socialismo privando do voto dois quintos do eleitorado. E votou a Lei Falloux, que introduziu o ensino religioso nas escolas primárias. Enquanto na Itália os nacionalistas lutavam contra a tutela da Áustria, na Inglaterra Dickens publicava *David Copperfield* (1850) e, na Alemanha, o compositor Richard Wagner (1813-1883) lançava o manifesto "Das Judenthum in der Musik" (O Judaísmo na Música, 1850), postulando a incapacidade dos judeus em criar.

A Guerra Mexicano-Americana, iniciada em 1846, terminou em 1848, com a ratificação do Tratado de Guadalupe Hidalgo. Os Estados Unidos ampliaram seu território em cerca de um quarto, enquanto o México perdeu metade do seu. O veio de Sutter's Mill foi descoberto por James Marshall e, em 1849, o navio "California" chegou a San Francisco trazendo a primeira leva de aventureiros em busca de fortuna, dando início à "corrida do ouro".

A partir de 1850, o país começou a receber as massas empobrecidas da Europa e do Canadá, incluindo os judeus que fugiam dos *pogroms*. A maioria fixou-se no Norte, fazendo com que a região se desenvolvesse ainda mais. A mão de obra imigrante era mais barata e eficiente que a mão de obra escrava, pois os fracos e doentes eram descartados pelos patrões, enquanto que os escravos tinham que ser mantidos saudáveis. Mesmo assim, os fazendeiros não abriam mão de seus escravos, já metade da população sulista. No Brasil, o tráfico negreiro foi abolido.

Na França de 1851, Carlos Luís Napoleão dissolveu a Assembleia com o apoio do exército e da polícia, prendendo e deportando 10 mil opositores. No novo regime imperial, Napoleão III nomeava os membros do Conselho de Estado, do Corpo Legislativo e do Senado. Para a jovem

geração, os ideais da Revolução ("Liberté, Égalité, Fraternité") haviam sido traídos pela burguesia hipócrita. O próprio termo "burguês" tornou-se pejorativo. A inspiração para o novo estilo de vida boêmia, que exprimia a revolta dos jovens, veio dos marginais. Não se reconhecendo como burgueses, os estudantes usavam, para se distinguirem, roupas extravagantes e cabelos longos, abandonando seus lares para viver em hotéis e pensões, entregando-se ao amor livre, ao socialismo, às bebidas e às drogas, trabalhando sem regularidade e só levando sua boemia a sério.

A revolução burguesa privara os artistas do mecenato da aristocracia e a industrialização suprimira o patronato pelo mercado. Eles sentiam suas torres de marfim balançando e sua arte se "prostituindo". O romance *Scènes de la vie de bohème* (Cenas da vida boêmia, 1851), de Henri Mürger (1822-1861), retratou essa geração abandonada à própria sorte na figura de quatro jovens talentosos que renunciavam às origens burguesas para viver precariamente, mas unidos por suas convicções, numa comunidade do Quartier Latin.

Na Argentina, Juan Manuel Rosas tentou evitar a supremacia do Império Brasileiro na região unindo seu Estado ao Estado uruguaio de Manuel Oribe. Vendo-se prejudicado com o bloqueio da navegação nos rios platinos, o Brasil aliou-se ao Paraguai e aos opositores dos governos da Argentina e do Uruguai e declarou guerra à Argentina. A vitória brasileira manteve a livre navegação. Como D. Pedro II se empenhava em desenvolver o país, modernizando-o, encarregou, em 1852, Guilherme Schuch de Capanema de implantar o primeiro sistema de telégrafo brasileiro.

Aqui, terminava, então, a mais longa guerra da história do Brasil, a Revolução Farroupilha (1835-1845), movida contra o governo imperial e inspirada no ideário republicano e abolicionista do tenente Tito Livio Zambeccari (1802-1862), do jornalista Luigi Rossetti (1800-1840) e do capitão Giuseppe Garibaldi (1807-1882), carbonários refugiados no sul do país devido à perseguição na Europa a essa sociedade secreta e revolucionária de origem italiana com importante papel no processo político em curso na primeira metade do século XIX. A revolta farroupilha incluía em suas fileiras escravos que aspiravam à liberdade.

Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) revolucionou a literatura nacional ao retratar as classes populares em *Memórias de um Sargento de Milícias*: impresso primeiro em folhetins no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853, o livro foi editado em 1854. Nos Estados Unidos, a escritora Harriet Elizabeth Stowe (1811-1896) escreveu *Uncle Tom's Cabin* (A Cabana do Pai Tomás, 1852), também publicado em capítulos no jornal abolicionista

National Era, de Washington: o romance causou comoção nacional e sua primeira edição vendeu 300 mil exemplares.

Durante a Guerra da Crimeia entre Rússia e Turquia, em 1854, a Inglaterra e a França declararam guerra à Rússia. Quando relatos horríveis sobre as condições dos feridos começaram a chegar à Inglaterra, Florence Nightingale treinou uma equipe de 38 enfermeiras voluntárias e partiu com elas, em 1854, para os Campos de Scutari, localizados na Turquia Otomana.

Nos Estados Unidos, depois de inventar um dispositivo que tornava os elevadores seguros, Elisha Graves Otis (1811-1861) fundou, em 1853, a empresa Otis Elevator Company, que mudou o mundo ao possibilitar que as cidades crescessem verticalmente através da construção de arranha-céus. O aço fundido começou a ser utilizado e o relógio de algibeira passou ser fabricado em série. O Partido Republicano foi criado tendo como bandeira a defesa da causa abolicionista.

Contra a marcha do progresso, Henry David Thoreau (1817-1862) cantou em *Walden, or Life in the Woods* (Walden ou a Vida nos Bosques, 1854) as inclinações naturais dos cidadãos contra as intromissões da sociedade organizada. Para provar da liberdade dos seres naturais, ele foi viver por dois anos numa cabana junto a uma floresta, às margens de um lago, construindo seus móveis de madeira, alimentando-se de frutos silvestres e de sua caça e pesca.

Também o jornalista Walt Whitman (1819-1892) publicou o livro de poemas *Leaves of Grass* (Folhas de Relva, 1855)[9], defendendo uma vida mais natural com uma expansão do erotismo. Na Inglaterra de 1855, o médico John Snow (1813-1858) provou a relação entre o cólera e a poluição das águas. Contudo, a crescente preocupação com a natureza, a saúde e o corpo em meio à urbanização caótica e a industrialização acelerada não apontava apenas para a necessidade da preservação da qualidade de vida: ela estimulava também as ideias racistas.

Um novo determinismo biológico foi sistematizado pelo diplomata, escritor e filósofo francês Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), que estabeleceu a superioridade dos "arianos", em sua maior parte "germanos", sobre a raça degenerada dos "semitas". Ele alertou, em seu *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Ensaio sobre a Desigualdade das Raças Humanas, 1855), para o perigo mortal da miscigenação entre as raças, que levaria a humanidade a graus sempre maiores de degenerescência física e mental.

Em 1856, o Congresso da Paz em Paris pôs fim à Guerra da Crimeia. Depois de contrair ali

febre tifoide, Florence Nightingale retornou à Inglaterra. Foi recebida como heroína, tornando-se a personalidade mais célebre da era vitoriana depois da Rainha Vitória. Mas as mulheres continuavam a ser discriminadas: o Parlamento inglês aprovou a lei do divórcio em 1857, e a partir dela um homem poderia obter a dissolução de seu casamento se pudesse provar um ato de infidelidade da esposa; porém, uma mulher não poderia desfazer seu casamento a não ser que pudesse provar que seu marido era culpado não apenas de infidelidade, mas também de crueldade.

Na França de 1858, a promulgação da Lei dos Suspeitos permitiu ao governo prender os republicanos. A oposição parlamentar foi reduzida a cinco deputados – *les cinq* – eleitos por Paris[10]. Em Londres, o metrô começou a ser construído em 1859. Charles Darwin (1809-1882) apresentou em *On the Origin of Species* (A Origem das Espécies, 1859), sua teoria evolucionista sobre a origem das espécies por meio da seleção natural e de sua sobrevivência através de adaptações ao meio ambiente. Em 1860, Florence Nightingale fundou a Nightingale School of Nursing (Escola Nightingale de Enfermagem) no Hospital Saint Thomas, dando respeitabilidade à profissão de enfermeira.

O advogado Abraham Lincoln candidatou-se ao Senado dos Estados Unidos pelo Partido Republicano, pregando o fim da escravidão no país dividido: no Sul, quinze estados agrários, latifundiários, oligárquicos e escravagistas, que dependiam da exportação de seus produtos agropecuários (algodão, gado) e onde patrulhadores podiam matar negros que violassem o "código do escravo"; no Norte, dezenove estados em expansão econômica, assimilando os imigrantes e defendendo o solo livre, o trabalho livre e o homem livre (*free soil*, *free labour*, *free men*).

O Partido Republicano, em 1860, escolheu Lincoln como seu candidato às eleições presidenciais. Abolicionista moderado, Lincoln estava mais preocupado em manter a unidade do país, tanto que chegou a pensar em negociar a escravidão em cada estado desde que se mantivesse a unidade federativa. Mesmo assim, era odiado pelos sulistas. O Partido Democrata dividia-se entre abolicionistas e escravocratas, acabando por apresentar dois candidatos: um escravocrata, outro abolicionista. Lincoln foi eleito o 16º presidente americano, mas apenas 39% dos eleitores votaram; nove estados do sul recusaram-se até a colocar seu nome na lista dos candidatos. Na Presidência, Lincoln criou o primeiro imposto federal (quem recebesse mais de oitocentos dólares era taxado com 3% da renda), um Banco Central, uma moeda padrão e o Departamento Governamental de Agricultura.

Em 1861, onze estados escravagistas do sul declararam secessão, formando um novo país: os Estados Confederados da América, com capital em Montgomery, no Alabama, transferida depois para Richmond, na Virgínia. Os separatistas aprovaram sua Constituição e nomearam Jefferson Davis presidente provisório. Lincoln, no seu primeiro discurso como presidente, afirmou que a Confederação era ilegal e que a União ficaria unida para sempre. Os confederados ofereceram indenizações à União, recusadas por Lincoln, que proibiu os estados da União de comerciar com os Estados Confederados. Os sulistas atacaram o Fort Sumter, posto militar na baía de Charleston, na Carolina do Sul, conquistando-o em três dias. Lincoln declarou estado de insurreição.

A escravidão foi abolida na Rússia e o imperador Alexandre II ofereceu terras aos camponeses. Inspirado pela unificação dos estados italianos, Moses Hess (1812-1875) propôs em *Rom and Jerusalem, die letzte Nationalitätsfrage* (Roma e Jerusalém, a Última Questão de Nacionalidade, 1862) a criação de um território nacional judaico.

Na França, Julio Verne (1828-1905) publicou o primeiro de seus 65 romances: *Cinq semaines en ballon* (Cinco Semanas num Balão, 1863). Em Londres, o primeiro metrô foi aberto ao público. No Hospital Middlesex, os médicos opuseram-se à admissão das mulheres como médicas, considerando que a ocupação das salas de cirurgia por jovens de saias seria ultrajante para os instintos naturais dos médicos: tal medida visaria calculadamente destruir o respeito e a admiração dos homens pelo sexo oposto.

A Guerra Civil dos Estados Unidos ganhou nova configuração com a Emancipação proclamada por Lincoln, outorgando liberdade aos escravos que viviam ou passassem a viver nos territórios da União: a guerra pela preservação da unidade nacional ganhou impulso com o novo objetivo moral e social da libertação dos escravos. A Guiana Holandesa aboliu a escravidão em 1863.

Em 1864, a Cruz Vermelha Internacional foi criada em Genebra e o direito de greve foi reconhecido na França. Napoleão III impôs o arquiduque Maximiliano da Áustria como imperador do México. O general Radetzky retomou Milão e infligiu aos piemonteses a derrota de Novara, que levou o rei sardo a abdicar em favor de seu filho Vitor Manuel II. Veneza resistiu com um presidente improvisado, Daniel Manin, mas a Áustria acabou vencendo e investiu contra a resistência nacional concentrada em Roma. Cavour não hesitou em bombardear sua própria cidade de Messina, pelo que ficou conhecido como o Rei Bomba.

O exército francês ganhou as batalhas de Magenta e Solferino e os piemonteses venceram em Palestro. A Sardenha incorporou a Lombardia e, após o plebiscito favorável das respectivas populações, a França ganhou Nice e Saboia. Napoleão III pretendia libertar a Itália até o Adriático, mas freou o avanço temendo a Prússia. A capital italiana foi transferida de Turim para Florença. Garibaldi, que aprendera a combater no sul do Brasil e nos campos do Uruguai, conquistou as Duas Sicílias. O exército sardo, comandado por Cialdini, ocupou as Marcas e a Úmbria e venceu em Castelfidardo as forças do papa, comandadas por Lamoricière. O reino da Itália foi proclamado.

A Hungria e a Boêmia reclamaram independência da Áustria, apoiada pela Rússia. Os magiares da Hungria libertaram-se, mas como não quiseram libertar os croatas, nova revolução separatista teve início, sendo reprimida por Francisco José I. Outras revoluções estouraram em Viena e Berlim, forçando o rei a abraçar o pangermanismo enquanto nas duas capitais reuniam-se assembleias constituintes. Em Viena, a repressão foi rápida e violenta; em Berlim, a Constituinte conseguiu outorgar uma Constituição antes de ser dissolvida pela força. O Império Alemão foi proclamado. A coroa coube ao rei Frederico Guilherme IV da Prússia, que a recusou por receio de desafiar a Áustria, sempre apoiada pela Rússia.

Como presidente do Paraguai, Solano López tentou incorporar territórios da Argentina, Brasil e Uruguai para formar o "Paraguai Maior" e assim ampliar o volume dos produtos exportados pela indústria paraguaia através de uma exclusiva saída para o mar. López apoiou os *blancos* do Uruguai enquanto o Brasil enviava tropas ao Uruguai para ajudar as guerrilhas *coloradas* a derrubar o governo dos *blancos*. A ação intervencionista deu motivo a Solano López para invadir a província do Mato Grosso e duas províncias argentinas. Brasil, Argentina e Uruguai formaram a Tríplice Aliança e venceram as tropas de López. O conflito deixou um saldo trágico para o Paraguai, com sua população masculina dizimada, e revelou as deficiências do exército brasileiro, fazendo com que as campanhas políticas republicanas e abolicionistas contra a monarquia e a escravidão ganhassem força.

Na literatura brasileira, as idealizações do romantismo eram combatidas pela "poesia científica e libertária" de Sílvio Romero, Fontoura Xavier e Valentim Magalhães e pelos "retratos fiéis" e as "interpretações objetivas" da vida do naturalismo, que não poupava o leitor dos detalhes sórdidos e da linguagem coloquial, colocando em primeiro plano os marginalizados da sociedade: o pobre, o negro, o mulato, o homossexual e a prostituta.

Em 1865, nos Estados Unidos, veteranos do Exército Confederado formaram um clube social

privado em Pulaski, Tennessee: a Ku Klux Klan, dedicada a aterrorizar e linchar negros. Os escravocratas da Confederação não tinham, ao contrário da União, como repor suas enormes perdas; Lee, o comandante confederado, foi obrigado a render-se em Appomattox. O extremista sulista John Wilkes Booth vingou-se baleando Lincoln enquanto ele assistia à comédia *Our American Cousin* (Nosso Primo Americano) no Teatro Ford em Washington. Ele veio a falecer na manhã seguinte.

Os termos de rendição foram generosos e, até o fim da vida, Lee não permitiu que falassem mal de Grant em sua presença. Mas devido às enormes baixas ele foi chamado pela primeira-dama Mary Lincoln de "açougueiro". Já para certos analistas, Grant teria entendido que a manutenção prolongada de grandes exércitos sob as péssimas condições sanitárias da época implicaria em perdas ainda maiores: com seus ataques precipitados ele teria poupado milhares de vidas. De fato, as comidas eram mal conservadas, os instrumentos médicos não eram esterilizados, fraturas em braços e pernas resultavam em amputações. Nas prisões lotadas e sem higiene, a mortalidade era ainda mais alta.

O número de mortos na guerra giraria em torno de 970 mil, ou 3% da população americana à época – um total de americanos mortos maior que durante todos os outros conflitos da história militar dos Estados Unidos. Contudo, três quintos morreram de doenças, um quinto de lesões e ferimentos e apenas um quinto em combate. Milhares de mulheres atuaram como enfermeiras e houve mesmo uma cirurgiã, Mary Walker, que foi a única mulher a receber a Medalha de Honra.

A Guerra Civil Norte-Americana é considerada a primeira guerra moderna, pelo uso de todos os recursos disponíveis por ambos os lados e pelos vários avanços que gerou na área militar. Foram criadas e introduzidas táticas e armas largamente usadas nas décadas seguintes: rifles capazes de atirar várias balas antes da recarga; balões para patrulhamento aéreo; encouraçados; submarinos; minas terrestres e aquáticas; ferrovias para movimentar tropas de uma região para outra em poucos dias; telégrafo para comunicação militar.

O custo da guerra foi calculado em 115 bilhões de dólares. Metade do país ficou em ruínas. A economia do Sul foi destruída com o fim de seu monopólio mundial do algodão: seu bloqueio beneficiou outros países produtores do mesmo produto, como o Brasil e as colônias inglesas do Egito e da Índia. Já a União cresceu na metalurgia, no transporte ferroviário, nos armamentos, na fabricação de navios, no comércio, na medicina, na educação.

Os confrontos entre as populações do Sul e do Norte perduraram por várias gerações.

Embora nenhum oficial confederado tenha sido processado por traição, temendo a discriminação e fugindo da recessão muitos sulistas migraram para o Norte e o Oeste ou emigraram para a Europa, o México e o Brasil – de 4 mil a 20 mil confederados instalaram-se em Santa Bárbara d'Oeste e Americana, dedicando-se à agricultura. Foi o maior êxodo da história dos Estados Unidos: os confederados sofreram um decréscimo populacional de 1,3 milhões de habitantes nas décadas de 1870-1890. A 13ª Emenda à Constituição acabou oficialmente com a escravidão. Libertos, os negros integraram-se ao mercado de trabalho como assalariados, mas as discriminações continuaram[11]. A Confederação foi abolida e os Estados rebeldes ocupados por tropas da União.

Na Europa, o racismo ganhava o apoio da ciência. Na Áustria, o monge Gregor Johann Mendel (1822-1884) descobriu em 1865 as "leis da hereditariedade" que regeriam a transmissão dos caracteres, inaugurando um campo promissor de pesquisas raciais: na França e na Alemanha, cientistas lançaram-se em investigações novas, multifacetadas, tomando por base, além da seleção natural e da seleção sexual, a herança genética.

Sofrendo o impacto da teoria de Darwin, da imensa obra de Balzac e das ideias socialistas de Marx e Engels, Émile Zola (1840-1902) interrogou-se sobre a fisiologia e a psicologia dos personagens. Para criar a fauna de seus romances, ele também se inspirou nas teorias do médico e fisiologista Claude Bernard (1813-1878), que pretendia ter desvendado as "verdades" do corpo humano em *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introdução ao Estudo da Medicina Experimental, 1865).

Zola considerava Balzac seu mestre: ele veria o mundo através de um vidro transparente enquanto Horace Walpole (1717-1797) e Sir Walter Scott (1771-1832), ou mesmo Victor Hugo, o veriam através de lentes coloridas. Por conta desse realismo cru, a obra de Balzac marcou os naturalistas: além de Zola, Alphonse Daudet (1840-1897), Guy de Maupassant (1850-1893). Já Gustave Flaubert (1821-1880) situava-se num nicho singular entre o simbolismo e o realismo, elogiando as descrições "nuas e cruas" que Balzac fizera da sociedade burguesa, mas censurando-lhe a prosa apressada e tosca: "Que homem teria sido Balzac se soubesse escrever!"[12]

FIG. 1: Charge de André Gill (1840-1885), de setembro de 1878, na série "Homens de Hoje", que mostra, ironicamente, a relação entre Zola e Balzac.

Alfred Nobel descobriu a dinamite, na Suécia, em 1866. Na Alemanha, Bismarck decidiu ocupar o Holstein e, com o apoio da Itália e de Napoleão III, atacou a Áustria. Hannovejr, Hesse, Nassau, estados que tinham autonomia com a Áustria, temiam perdê-la com a Prússia, o que de fato ocorreu. Mas o autoritarismo prussiano, que desagradava aos liberais, foi amenizado com a criação do Conselho Federal, formado pelos delegados dos governos confederados com um Parlamento (*Reichstag*) eleito pelo voto. A Confederação Alemã do Norte foi proclamada sob a presidência de Guilherme I da Prússia, com Bismarck assumindo o papel de chanceler.

Na Inglaterra, a reforma de 1867 pelo gabinete conservador de Derby e Disraeli estendeu o direito do voto aos operários – mas ainda não aos camponeses. Na Alemanha, Marx lançou o primeiro volume de *O Capital* (*Das Kapital*, 1867). Na Rússia, onde a população passava fome e o terrorismo começava a grassar, o território do Alaska foi vendido por apenas US$7,2 milhões aos Estados Unidos. No México, o imperador Maximiliano foi fuzilado.

Em 1868, nos Estados Unidos, a 14ª Emenda definiu a cidadania dos ex-escravos e deu ao governo amplos poderes para forçar os estados a cumprir a lei de modo igual para brancos e negros. Diversos afro-americanos foram colocados em posições importantes do governo nos estados do sul, mas a maioria da população sulista sentiu-se humilhada com essas medidas.

A era Meiji foi inaugurada no Japão por Mutsuhito, que modernizou o país e estabeleceu a

autoridade do Imperador sobre os xoguns. Na Suíça, o zoólogo e geólogo Louis Agassiz (1807-1873), que acreditava que a cabeça de um negro poderia explodir se pensasse demais, publicou *Journey to Brazil* (Viagem ao Brasil, 1868). Em 1869, Zola deixou mais clara as diferenças entre a sua literatura naturalista e a literatura realista de Balzac:

> Se eu aceito um quadro histórico, é unicamente por ter um meio que reage [...]. Meu grande negócio é ser puramente naturalista, puramente fisiologista. Em vez de ter princípios (a realeza, o catolicismo) eu terei leis (a hereditariedade, o atavismo). Não quero, como Balzac, ter uma decisão sobre os negócios humanos, ser político, filósofo, moralista. Eu me contentarei em ser sábio, em dizer o que é procurando as razões íntimas. Sem nenhuma conclusão, de resto. Uma simples exposição dos fatos de uma família, mostrando o mecanismo interior que a faz agir. [...] Balzac diz querer pintar os homens, as mulheres e as coisas. Eu [...] submeto os homens e as mulheres às coisas.[13]

Vulgarizando as pesquisas científicas de seu primo Charles Darwin, o antropólogo inglês Francis Galton (1822-1911) lançou *Hereditary Genius* (Gênio Hereditário, 1869), obra que defende a tese de que um homem notável teria filhos notáveis. Os irmãos Hyatt inventaram o celuloide. Na Rússia, Lev Tolstói (1828-1910) concluiu *Guerra e Paz* (1865-1869). Em Portugal, Julio Dinis (1839-1871) lançou *As Pupilas do Senhor Reitor*. Na Itália, o I Concílio Vaticano estabeleceu a infalibilidade do papa.

Nos Estados Unidos, o presidente Andrew Johnson (1808-1875) sofreu um processo de *impeachment* e Ulysses Grant foi eleito o 18º presidente americano, coordenando a segunda fase da reconstrução do Sul, reprimindo a Ku Klux Klan e tentando assegurar o direito dos negros ao voto. Gobineau aportou no Brasil, enviado por Napoleão III, e se fez amigo do imperador D. Pedro II, mas odiou o país, que deixou no ano seguinte, afirmando ser sem futuro, pois seria povoado por "raças inferiores": a miscigenação teria selado a sorte dos brasileiros, os mestiços "degenerados" levariam a população à morte e a única saída seria importar imigrantes de "raças superiores".

Em 1870, teve fim a Guerra do Paraguai, até hoje o maior conflito da história militar brasileira. Nessa época, o essencial da rede ferroviária atual da Europa já havia sido construído, o que facilitava o comércio internacional e a colonização. Na Itália, as tropas do governo ocuparam os Estados Pontifícios e Roma tornou-se a capital do país. Quando o príncipe católico alemão Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen candidatou-se ao trono da Espanha e Napoleão III exigiu a retirada da candidatura, um despacho telegráfico de Bismarck inflamou os espíritos em Paris e a Guerra Franco-Prussiana foi declarada. Desorganizado, o exército francês não conseguiu conter a invasão alemã.

As forças de MacMahon renderam-se em Sedan, precipitando a queda do regime imperial e

a formação do governo de defesa nacional. Paris foi cercada pelos alemães. Disposto a resistir, Gambetta escapou num balão, seguindo para Tours, onde conseguiu mobilizar 600 mil homens, divididos em três exércitos comandados por Chanzy, no Loire; por Faidherbe, no norte; e por Bourbaki, no leste; os dois primeiros lutaram com valor, mas o de Bourbaki internou-se na Suíça, sem conseguir vencer os alemães.

FIGs. 2 e 3: Ilustrações de época, de Honoré Daumier (1808-1879), em referência aos acontecimentos que marcaram o ano trágico para os franceses, como a Comuna de Paris e a Guerra Franco-Prussiana.

O inverno de 1870 foi rigoroso e a população de Paris passava fome, enquanto o general Trochu tentava defender a cidade, que foi bombardeada em fins de dezembro. Foi *l'année terrible* (o ano terrível). Em janeiro de 1871, firmou-se o armistício para as eleições. Com a prisão de Napoleão III em Sedan pelas tropas de Bismarck, Louis Adolphe Thiers (1797-1877) foi eleito presidente da Terceira República e, com o advogado patriota Jules Favre, negociou a Paz de Versalhes, ratificada pelo Tratado de Frankfurt, que estipulou a perda da Alsácia e de parte da Lorena e o pagamento de 5 bilhões de francos à Alemanha.

Bismarck proclamou o Segundo Reich Alemão unindo os vários principados germânicos sob um único Império com a hegemonia da Prússia. Logo diversas indústrias surgiram e ferrovias cortaram o Reich de cima a baixo. Milhares de camponeses deixaram o campo para tentar a vida como assalariados nas fábricas. Ernst Werner von Siemens (1816-1892) lançou o forno

elétrico.

Os socialistas armados criaram a Comuna de Paris, que adotou a bandeira vermelha, decretou a separação entre a Igreja e o Estado, aboliu o trabalho noturno nas padarias, encorajou as cooperativas e propôs um programa federalista e internacionalista. Eles também incendiaram as Tulherias, o Hôtel de Ville e outros belos edifícios. Trazendo apenas o pequeno livro de poemas *Le Bateau ivre* (O Barco Ébrio, 1871) na bagagem, Arthur Rimbaud (1854-1891) chegou à cidade disposto a todas as aventuras.

D. Pedro II decretou a Lei do Ventre Livre em 1871, e no Japão o feudalismo foi abolido, sendo a liberdade religiosa ali permitida no ano seguinte. Em 1872, o Congresso dos Estados Unidos autorizou a criação do Parque Nacional de Yellowstone; em Cuba, a escravatura foi abolida; no Brasil, o Visconde de Mauá lançou um cabo telegráfico ligando Recife a Lisboa; na Inglaterra, Darwin lançou *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (A Descendência do Homem, e Seleção em Relação ao Sexo, 1872), onde desenvolveu sua teoria da seleção sexual aplicando a teoria biológica ao mundo social, abrindo caminho para uma pseudociência racista.

Rimbaud publicou *Une saison en enfer* (Uma Temporada no Inferno, 1873). Ao lado de outros intelectuais berlinenses, o jornalista Wilhelm Marr fundou a *Antisemitischebund* (Liga Antissemita) para difamar os judeus como destruidores da cultura e parasitas da humanidade. O termo que lançou – "antissemitismo" – passou a ser visto como mais uma "causa justa", entre tantas outras. Nos Estados Unidos, o inventor Eli Janney (1831-1912) patenteou um dispositivo de engate de vagões automático – antes, a operação de engate era realizada manualmente e muitos empregados perderam dedos e mãos engatando vagões.

Em 1874, foi criada a União Postal Universal. Surgiu o termo "impressionismo". Em 1876, o compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907) musicou a peça de Ibsen, *Peer Gynt*. Foi inaugurado o telégrafo submarino entre Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Pará. As ferrovias introduziram luxuosos vagões-dormitórios, vagões-restaurantes e vagões-salão para atender aos viajantes. Já circulavam nos Estados Unidos e em outros países 700 vagões Pullman, inventados pelo industrial George Pullman (1831-1897), conhecido por despedir de forma violenta trabalhadores no bairro Pullman, criado por ele e depois anexado por Chicago.

Depois de expor nas Conferências do Casino, em Portugal, sua visão do realismo como nova expressão da arte, Eça de Queirós (1845-1900) publicou a primeira versão de *O Crime do*

Padre Amaro (1875). O naturalismo encontrou outras repercussões no seu ciclo (incompleto) de romances *Cenas da Vida Portuguesa*, e nas *Novelas do Minho* (1875-1877), de Camilo Castelo Branco (1825-1890).

Em 1876, na França, Émile Reynaud (1844-1918) inventou o praxinoscópio; Stéphane Mallarmé (1842-1898) lançou *L'Après-midi d'un faune* (A Tarde de um Fauno, 1876). Feliz com o sucesso de *L'Assommoir* (A Taverna, 1876), Zola escreveu:

> Estou sendo considerado um escritor democrático, simpatizante do socialismo, mas não gosto de rótulos. Se quiserem me classificar, digam que sou naturalista. Vocês se espantam com as cores verdadeiras e tristes que uso para pintar a classe operária, mas elas expressam a realidade. Eu apenas traduzo em palavras o que vejo; deixo para os moralistas a necessidade de extrair lições. Minha obra não é publicitária nem representa um partido político. Minha obra representa a verdade.[14]

Mark Twain (1835-1910) publicou *The Adventures of Tom Sawyer* (As Aventuras de Tom Sawyer, 1876), nos Estados Unidos. O tenente-coronel George Custer e sua 7ª Cavalaria foram aniquilados pelos índios Sioux e Cheyenne na Batalha de Little Bighorn, em Montana. Thomas e Gilchrist inventaram o conversor, Charles Crose, o fonógrafo, Graham Bell, o telefone. Patenteado seu invento, Bell levou-o à Exposição Universal da Filadélfia, inaugurada pelo Presidente Ulysses Grant, acompanhado do imperador brasileiro D. Pedro II. Bell fez ali a primeira demonstração pública do telefone, com mensagens transmitidas de um aparelho a outro, instalado a 150 metros de distância. D. Pedro II manifestou o interesse do Brasil na novidade. Ao voltar dos Estados Unidos, o imperador fez instalar, sob a supervisão de Bell, linhas telefônicas entre o Palácio da Quinta da Boa Vista e as residências de seus ministros. Em pouco tempo o serviço se estendeu ao setor comercial do Rio de Janeiro. Logo se formava a Telephone Company of Brazil, associada à Bell Telephone Company, de Nova York.

Em 1877, a Índia foi incorporada ao Império Britânico e a rainha Vitória ganhou o título de Imperatriz da Índia. O jornalista e aventureiro britânico Henry Morton Stanley (1841-1904) foi à África em busca do explorador David Livingstone, que havia desaparecido, e acabou se apossando, a pedido de seu amigo belga coroado Leopoldo II da área hoje conhecida como República Democrática do Congo: fundou ali o Estado Livre do Congo, um reino privado, assentado na brutal exploração do trabalho africano para a extração da borracha e do marfim.

Com a denúncia da decadência das instituições do regime monárquico e do regime escravista, o naturalismo tornou-se, pelos excessos típicos de seu estilo, a expressão literária predileta dos abolicionistas republicanos. O paraense republicano abolicionista Inglês de Sousa (1853-1918) introduziu o naturalismo na nossa literatura com os romances *O cacaulista* (1876),

História de um Pescador (1876) e *O Coronel Sangrado* (1877), publicados sob o pseudônimo de Luiz Dolzani. À maneira de seu mestre Zola, ele descrevia o homem amazônico e seus costumes de modo detalhista e sob o fundo da natureza do Pará.

Na Rússia, Fiodor Dostoiévski (1821-1881) retomou o tema dos judeus "exploradores do povo" e "dominadores do mundo" em seu *Dnevnik pisatelya* (Diário de um Escritor, 1878), em que observou que, na sua opinião, o camponês russo e o homem do povo sofriam privações superiores às dos judeus. Com essa suposição, Dostoiévski legitimava, indiretamente, os *pogroms* russos. Em Portugal, Eça de Queirós publicou *O Primo Basílio* (1878).

Em 1879, nos Estados Unidos, Thomas Edison (1847-1931) inventou a lâmpada incandescente no vácuo, e no Brasil, D. Pedro II inaugurou um pequeno sistema de iluminação pública na Estação da Corte da Central do Brasil.

Sentindo-se ultrapassado pelos romances do rival Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco assumiu o naturalismo na novela *Eusébio Macário* (1879). Para alguns críticos, Camilo teria conseguido apenas realizar uma paródia daquele estilo. O escritor defendeu-se alegando nunca ter lido Zola e se informando sobre o estilo através de um parente seu que o fizera compreender a escola naturalista com duas palavras: "É a tua velha escola com uma adjetivação de casta estrangeira, e uma profusão de ciência [...]. Além disso, tens de pôr a fisiologia onde os românticos punham a sentimentalidade: derivar a moral das bossas, e subordinar à fatalidade o que, pelos velhos processos, se imputava à educação e à responsabilidade."[15] Camilo teria assimilado facilmente esse novo estilo já que pensava da mesma forma, sendo há muito um discípulo de Balzac.

Zola aprofundava o naturalismo: em *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880), afirmou ser possível desvendar as "verdades" dos comportamentos do homem pela análise minuciosa de seus meios sociais; aplicou a técnica em *Nana* (1880), abordando o meio da prostituição de luxo. O escândalo que o romance causou trouxe mais sucesso para o novo estilo. Nas artes plásticas, Auguste Rodin (1840-1917) refletiu o desejo sensual do naturalismo na primeira versão, ainda em gesso, de *O Pensador*. Na Alemanha, o patologista e bacteriologista Karl Joseph Eberth (1835-1926) identificou o bacilo da febre tifoide. Nos Estados Unidos, Wabash (Indiana) tornou-se a primeira cidade do mundo a ser iluminada pela luz elétrica.

Na França de 1881, na Exposição de Eletricidade, os irmãos Albert e Gaston Tissandier

apresentaram o primeiro modelo do dirigível elétrico. Na Alemanha, o filósofo Eugen Karl Dühring (1833-1921) apontou os judeus, em *Die Judenfrage als Racen, Sitten und Kulturfrage* (A Questão Judaica como Questão de Raças, Costumes e Cultura, 1881), como uma raça má, que semeava a corrupção onde se infiltrava. Na Inglaterra, o médico particular da rainha Vitória, angustiado com a ideia de que as mulheres pudessem exercer a medicina, anunciou a retirada do apoio real a um congresso internacional de especialistas se seus organizadores admitissem médicas; a inscrição das mulheres foi recusada. Por outro lado, realizou-se em Londres o Primeiro Congresso Anarquista e veio à luz, numa edição de 250 exemplares, um dos primeiros livros pornográficos homossexuais: *The Sins of the Cities of the Plain* (Os Pecados das Cidades da Planície, 1881), de "Jack Saul", pseudônimo de William Lazenby.

FIGs. 4-6: De Honoré Daumier, *Vagão de Primeira Classe*, *Vagão de Segunda Classe* e *Vagão de Terceira Classe*,

respectivamente.

Chester Arthur (1829-1886) foi eleito o 21º presidente dos Estados Unidos, após o assassinato do Presidente James Garfield (1831-1881). O chefe da tribo Sioux, Sitting Bull (Touro Sentado, 1831-1890), fugitivo desde a Batalha de Little Bighorn, rendeu-se às tropas federais. O criminoso William Bonney Jr. (1859-1881), conhecido como "Billy the Kid", foi morto pelo xerife de Lincoln County, Pat Garrett (1850-1908), em Fort Sumner, no Novo México. O "Gunfight at the OK Corral" (O Tiroteio no Curral OK), que durou apenas trinta segundos, teve lugar em Tombstone, no Arizona, quando Wyatt Earp, seus dois irmãos e "Doc" Holliday enfrentaram a gangue de Ike Clanton: três membros da gangue foram mortos e os irmãos de Earp saíram feridos. Foi o mais célebre duelo de todo o Velho Oeste, simbolizando a luta entre a autoridade legal e os foras da lei numa época em que o poder judiciário era fraco ou inexistente na América.

Aluísio Azevedo (1857-1913) lançou *O Mulato* (1881) e Machado de Assis (1839-1908) escreveu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Embora devedor de Balzac, Machado criticava nos naturalistas o "aroma da alcova", isto é, a descrição pitoresca, minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, perversas, doentias. Dizia ser preciso ver a realidade sem o realismo, para não sacrificar a "verdade estética". Apesar dessa profissão de fé, Machado rompeu com o realismo introduzindo em seus romances narradores cínicos nos quais os leitores não podem confiar, conferindo um sabor fantástico aos seus enredos. A obra de Machado compõe um painel da sociedade carioca do fim do século XIX através de tipos mais ou menos sórdidos, com um fundo de pessimismo em relação à vida e ao ser humano, o que a aproximava do estilo naturalista. O naturalismo foi mais questionado pelos simbolistas Cruz e Souza (1861-1898), Bernardino Lopes (1859-1916) e Oscar Rosas (1864-1925).

Um processo de tratamento de esgotos através de lodos ativados começou a ser desenvolvido na Inglaterra em 1882 e, na Alemanha, o médico patologista Robert Koch (1843-1910) descobriu o bacilo da tuberculose. Richard Wagner compôs *Parsifal* e o militante austríaco Theodor Fritsch (1844-1933) lançou o jornal *Antisemitische Korrespondenz* (Correspondência antissemita). Nos Estados Unidos, os negros passaram a ser admitidos no corpo médico e Nova York ganhou uma rede de iluminação elétrica pública.

Na França de 1883, Louis Pasteur (1822-1895) descobriu o princípio da vacinação e, no romance *La Jangada* (A Jangada, 1881), Júlio Verne descreveu, sem nunca ter conhecido a selva amazônica e a partir de narrativas de viajantes, a longa viagem entre Iquitos e Belém,

empreendida pela próspera família brasileira Garral a bordo de uma jangada enorme como uma fazenda, dotada de casa-grande e senzala. Na Rússia foi fundado o primeiro partido marxista. Na Alemanha foi criada a primeira Lei de Seguro Social. Nos Estados Unidos, William Le Baron Jenney (1832-1907) edificou o primeiro arranha-céu, em Chicago. O primeiro serviço de telefone de longa distância foi inaugurado entre Chicago e Nova York. A Ponte do Brooklyn, ligando Brooklyn a Manhattan, foi aberta ao tráfego. A eletricidade começou a ganhar o mundo: Siemens construiu um trem elétrico; Edison fez a primeira demonstração pública da luz elétrica incandescente em Menlo Park, Nova Jersey, hoje Edison Township; e a cidade de Campos, no Rio de Janeiro, tornou-se a primeira na América do Sul a receber iluminação elétrica.

Em 1884, os sindicatos franceses foram reconhecidos e Joris Karl Huysmans (Charles-Marie-Georges Huysmans, 1848-1907), inicialmente associado aos naturalistas, lançou *À Rebours* (Às Avessas), a obra-prima do decadentismo. Os irmãos Charles Renard (1847-1905) e Arthur Constantin Krebs (1850-1935) realizaram com seu dirigível La France o primeiro voo circular tripulado, que percorreu um trajeto de 8 km em 23 minutos. O filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903) popularizou em *The Man Versus the State* (O Indivíduo Contra o Estado, 1884) a ideia de que as sociedades humanas evoluiriam através da luta, com a vitória do mais capaz: espelhando a natureza, onde apenas os organismos mais fortes e adaptados sobreviviam, a sociedade deveria limitar o direito à vida dos frouxos e inadaptados. O alemão Paul Nipkow (1860-1940) patenteou o primeiro sistema de televisão eletromecânica utilizando o princípio da varredura. Nos Estados Unidos, os engenheiros do Exército completaram a construção do Memorial de Washington. George Eastman (1854-1932) patenteou o primeiro filme em rolo. No Brasil, Aluísio Azevedo lançou *Casa de Pensão* (1884).

Em 1885, Madagáscar passou a ser um protetorado francês. Louis Pasteur curou uma criança mordida por um cão raivoso. Zola passou dois meses trabalhando como mineiro na extração de carvão para compor sua obra-prima, *Germinal* (Germinal, 1885), na qual descreveu com extremo realismo tudo o que presenciara entre os mineiros: a falta de higiene nesse meio, o trabalho insalubre dentro da mina, a promiscuidade das moradias, o baixo salário, a fome das famílias numerosas, os desdobramentos de uma greve. A preocupação com a saúde crescia e Edmond Desbonnet decidiu abrir a primeira sala de cultura física da Europa, recebendo homens e mulheres fora de forma, fotografando-os nus, em poses ingênuas, antes e depois dos exercícios[16].

Daimler e Benz construíram um automóvel movido a gasolina, na Alemanha. O segundo

volume de *O Capital*, de Marx, saiu postumamente, finalizado por Engels. Friedrich Nietzsche (1844-1900) escreveu *Also Sprach Zarathustra* (Assim Falou Zaratustra, 1883-1885). Na Holanda, Vincent Van Gogh (1853-1890) pintou *Aardappeleters* (Os Comedores de Batatas, 1885). Nos Estados Unidos, Mark Twain publicou *Adventures of Huckleberry Finn* (As Aventuras de Huckleberry Finn, 1885).

Em 1886, na Alemanha, o físico Heinrich Hertz (1857-1894) descobriu as ondas eletromagnéticas e, na França, Rimbaud lançou *Illuminations* (As iluminações). O jornalista Édouard Drumont (1844-1917) acusou os judeus, em *La France juive* (A França Judaica), de infectar o país com a sífilis depois de fazer isso na Rússia, que, naquele momento, acolhia *Smert Ivana Ilitcha* (A Morte de Ivan Ilitch), de Tolstói.

A Estátua da Liberdade, presente da França aos Estados Unidos, obra do escultor Frédéric Bartholdi (1834-1904), com estrutura metálica interna aos cuidados do engenheiro Gustave Eiffel (1832-1923), chegou ao porto de Nova York no navio Isere. Ottmar Mergenthaler (1854-1899) construiu a primeira máquina de linotipo: até então, nenhum jornal tinha mais que oito páginas. William Bliss Baker (1859-1886), notável pintor de paisagens que só viveu 27 anos, seguindo o preceito de ser o mais fiel possível às paisagens, aos homens e às coisas, utilizando as cores mesmas dos locais representados e rejeitando o subjetivismo e a idealização dos românticos e simbolistas, criou uma obra-prima da pintura naturalista: *Fallen Monarchs* (Monarcas Caídos, 1886).

Em 1887, a França criou a União Indochinesa, reunindo os atuais Vietnã e Camboja. Na Inglaterra, o engenheiro Charles Algernon Parsons (1854-1931) construiu uma turbina a vapor. Na Rússia, Tolstói concluiu *Anna Karenina* e, em Portugal, Eça de Queirós lançou *A Relíquia*. Nos Estados Unidos, terminou a ocupação do Sul pelas tropas do Norte e foi construída a Estação Experimental Lawrence, em Massachusetts, para tratamento de esgotos. Em Cuba, a escravidão foi abolida.

O Instituto Pasteur foi fundado em Paris, em 1888; no mesmo ano, em Londres, Mary Nicholls foi a primeira vítima de Jack the Ripper (Jack, o Estripador). Na Alemanha, Gerhart Hauptmann (1862-1946) lançou o romance *Bahnwärter Thiel* (Guarda-Barreira Thiel) em que descreve a depressão moral de um homem que não consegue superar a morte do filho. Em Portugal, Eça de Queirós publicou *Os Maias*. Nos Estados Unidos, George Eastman aperfeiçoou a câmara Kodak, a primeira desenhada para filme de rolo.

No Brasil, Júlio Ribeiro revoltou os moralistas com *A Carne*, abordando o amor livre, o divórcio e a teoria da evolução de Darwin. O padre José Joaquim de Sena Freitas atacou-o no artigo "A Carniça". O autor rebateu em "O Urubu Senna Freitas", dando início a uma acirrada polêmica[17]. Raul Pompeia (1863-1895) inspirou-se em suas próprias experiências negativas num internato para compor, em *O Ateneu*, um microcosmo do Império, com suas formalidades pomposas mascarando a violência das relações nas instituições corrompidas. Outro jornalista republicano e abolicionista, Horácio de Carvalho (1857-1933), adotou a estética naturalista em *O Cromo*, seu único romance. O Império reagiu às campanhas da oposição adotando medidas liberais, entre as quais a abolição da escravatura, através da Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel.

Aberta em 1889, a Exposição Internacional de Paris apresentou, após dois anos de trabalhos, a torre metálica de Gustave Eiffel, então a construção mais alta do mundo, monumento provisório para marcar o centenário da Revolução Francesa. Opondo-se ao naturalismo, Paul Gauguin (1848-1903) pintou *Le Christ jaune* (O Cristo Amarelo) e *Le Christ vert* (O Cristo Verde), obras-chave do simbolismo pictórico. O Moulin Rouge abriu suas portas e o Marquês de Morès (1858-1896) fundou, com Drumont, sob a presidência deste, a Ligue Antisémitique de France (Liga Antissemita da França), que pedia "guerra aos judeus"[18]. Na Alemanha, Hauptmann apresentou a peça *Vor Sonnenaufgang* (Antes do Crepúsculo) e Richard Strauss (1864-1949) compôs *Tod und Verklärung* (Morte e Transfiguração). Na Rússia, Tolstói publicou a *Sonata a Kreutzer*.

Nos Estados Unidos de 1889, foi construído o primeiro arranha-céu em Nova York. O Rio de Janeiro, capital do Império – que se empenhava em modernizar o país –, tornou-se a quinta cidade do mundo a criar sua rede coletora de esgotos e estação de tratamento de efluentes.[19] Mas, a 15 de novembro de 1889, na Praça da Aclamação (hoje Praça da República), um grupo de militares liderados pelo Marechal Deodoro da Fonseca proclamou a República. O golpe de Estado depôs, sem violência, D. Pedro II e o presidente do Conselho de Ministros do Império, visconde de Ouro Preto.

Zola lançou *La Bête humaine* (A Besta Humana), na França de1890. Sob a influência do naturalismo, o teatro começou a valorizar mais o papel do diretor, que passou a coordenar as atividades da encenação, utilizando iluminação elaborada e efeitos de sonoplastia. Antes, era o ator quem escolhia suas roupas e um único cenário era aproveitado para diversas montagens. Étienne-Jules Marey (1830-1904) inventou o aparelho cronofotógrafo. Na Alemanha, Guilherme

II demitiu Bismarck. Grupos antissemitas proliferavam, atingindo o número de 136[20]. Julius Langbehn lançou *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt Como Educador, 1890), obra que apelava à "purificação da raça alemã, contaminada pelo sangue judeu" e que conheceu 39 edições em dois anos[21].

Nos Estados Unidos, William James (1842-1910) publicou *Principles of Psychology* (Princípios de Psicologia, 1890). Foi fundada a General Electric Company e o assassino William Kemmler tornou-se a primeira pessoa executada numa cadeira elétrica. George Eastman (1854-1932) estabeleceu a Eastman Kodak Company, uma das primeiras firmas dedicadas à produção em massa de equipamentos fotográficos. Eastman patenteou o primeiro filme em rolo e aperfeiçoou a câmara Kodak, a primeira desenhada para a película de celuloide, flexível e transparente.

Após a proclamação da República brasileira, Aluísio Azevedo lançou *O Cortiço* (1890), descrição realista de uma insalubre habitação coletiva que alguns viram como uma metáfora do país. Levando a boemia a sério, o escritor criticava os falsos boêmios que se gabavam de saber fumar, beber, jogar e "femear": esses seriam meros "vagabundos e filantes", nada teriam a ver com os verdadeiros boêmios, que faziam pungentes sacrifícios para alcançar a verdade e a beleza. Ele mesmo, para escrever seus romances, pesquisva *in loco* nos ambientes a retratar, entrevistando moradores de cortiços e convivendo com eles para descrevê-los fidedignamente. Além disso, irmão do teatrólogo Artur Azevedo, ele desenhava seus personagens em papel cartão, recortava as figuras e as colocava em ação num pequeno teatro que montava para visualizar as cenas que pretendia narrar.

Outro adepto do naturalismo foi Rodolfo Teófilo (1853-1932), órfão educado pelo barão de Aratanha, que o matriculou no Ateneu Cearense, onde se formou farmacêutico, criando a cajuína, bebida não alcoólica popular no Nordeste. Ele se destacou na literatura por suas descrições dramáticas da seca e de seus tipos flagelados, como em *A Fome* (1890)[22], sendo ainda perseguido pelo governador Antônio Accioli ao mover uma campanha de vacinação contra a epidemia de varíola que se alastrava no estado, acusado de desmoralizar as autoridades.

Na França de 1891, Claude Monet (1840-1926) pintou a série *Les Ninphéas* (Os Nenúfares). O Vaticano publicou a encíclica *Rerum Novarum* sobre a condição humana. Na Irlanda, os *landlords* ingleses levaram os rendeiros à miséria, e a população, que era de 8,7 milhões em 1841, viu-se reduzida a 4,7 milhões de habitantes em 1891. O capitão inglês Charles

Cunningham Boycott (1832-1897), proprietário impiedoso que nenhum irlandês queria servir, tornou-se o símbolo de uma campanha pelos direitos dos trabalhadores, dando à língua inglesa o verbo "boycott" (boicote, em português).

A Inglaterra, como também a França em suas colônias africanas, continuava a construir ferrovias em suas colônias asiáticas: apenas na Índia foram 40.200 km de linhas férreas. Na Alemanha, Frank Wedekind (1864-1918) escreveu *Frühlingserwachen* (O Despertar da Primavera, 1890-1891). Na Rússia, onde a miséria grassava, o regime tsarista adotou medidas antissemitas e Ivan Pavlov (1849-1936) observou os reflexos condicionados. Os russos iniciaram a construção dos 9 mil quilômetros de linhas da Transiberiana, a linha férrea contínua mais extensa do mundo[23]. O anatomista e geólogo holandês Eugène Dubois (1858-1940) descobriu na ilha de Java o primeiro fóssil conhecido do *Homo erectus*, ou *Pithecantropus erectus*, também conhecido como o Homem de Java.

Em Portugal, Abel Botelho (1855-1917) deu início, com *O Barão de Lavos* (1891), ao ciclo "Patologia Social", composto de cinco romances naturalistas, que descreviam as moléstias sociais que infeccionavam a sociedade portuguesa. O primeiro mal abordado foi a homossexualidade, apresentada como doença asquerosa[24]. No Novo Mundo, as ferrovias aceleraram o desenvolvimento do Oeste norte-americano, da Argentina, do Brasil, cortando a América do Sul até na montanhosa região dos Andes: a Ferrrovia Central do Peru, a mais alta com bitola padrão do mundo, elevou-se 5 mil metros acima do nível do mar. No Brasil, Machado lançou *Quincas Borba* (1891).

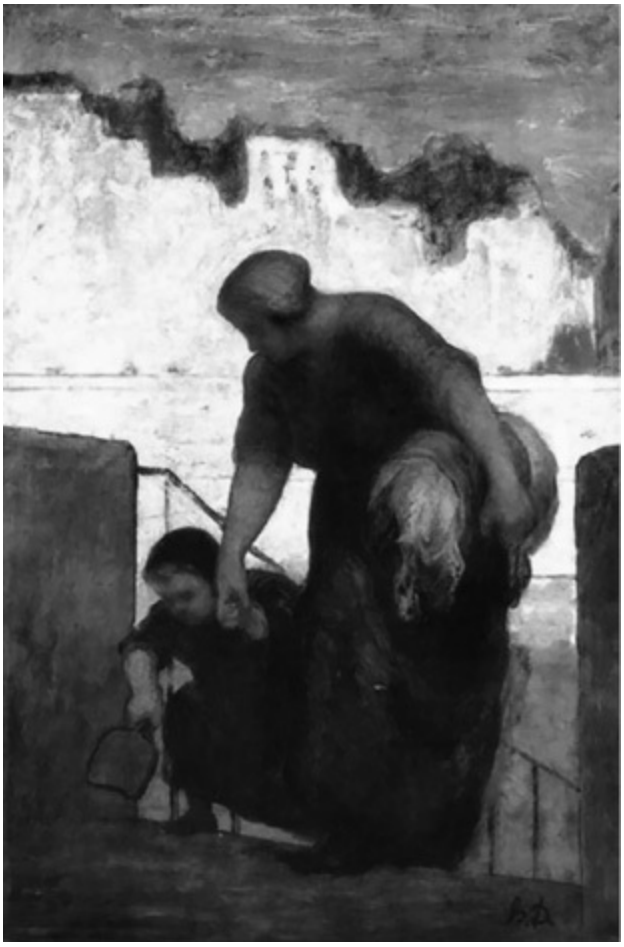
Em 1892, Drumont fundou, em Paris, o jornal antissemita *La Libre Parole*, onde sugeriu que os judeus fossem obrigados a usar uma estrela amarela pregada nas roupas até que fossem todos, por fim, afogados no Sena. O matemático Henri Poincaré (1854-1912) publicou o primeiro volume de *Les Méthodes nouvelles de la mécanique céleste* (Os Novos Métodos da Mecânica Celeste). Charles-Émile Reynaud apresentou para uma audiência seu *Théâtre Optique* (Teatro Ótico), a primeira projeção de imagens em movimento, com figuras pintadas em placas de vidro e animadas por meio da alternância de projetores.

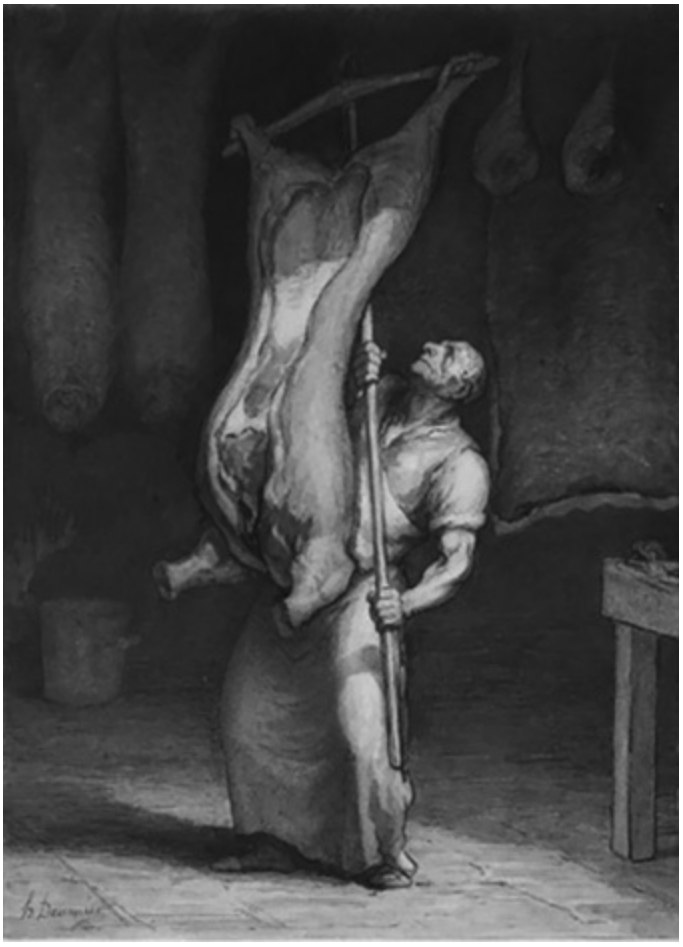
O escritor judeu, sionista e anarquista Max Nordau empregou pela primeira vez, na novela *Entartung* (Degeneração, 1892), o termo biológico *entartet* (degenerado) para designar certos artistas modernos e seus movimentos, sem imaginar que os racistas da Alemanha passariam a associar o conceito a toda arte de vanguarda e aos judeus, a fim de exterminá-los. Hauptmann apresentou a peça *Die Weber* (Os Tecelões, 1892). O anarquista russo Piotr Kropotkin (1842-

1921) publicou *La Conquête du pain* (A Conquista do Pão, 1892) e *Memoirs of a Revolutionist* (Memórias de um Revolucionário, 1899).

Em 1893, na França, Claude Debussy (1862-1918) compôs a música para *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Prelúdio à Tarde de um Fauno), Paul Verlaine publicou *Elégies* (Elegias), e Zola, *Docteur Pascal* (Doutor Pascal). A edição desse romance trazia a versão definitiva da árvore genealógica dos personagens do ambicioso ciclo *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (Os Rougon-Macquart: História Natural e Social de uma Família Sob o Segundo Império, 1871-1893), de Zola, composto por vinte romances[25]. Inspirado em *A Comédia Humana* de Balzac, o ciclo descrevia a influência do meio sobre os indivíduos e as taras hereditárias de uma família de Plassans ao longo de cinco gerações, de 1768 a 1874. O ciclo também acompanhava as transformações da sociedade francesa sob o Segundo Império, com a reurbanização de Paris, o desenvolvimento das ferrovias, o surgimento dos grandes magazines (como as Galerias Lafayette) e do sindicalismo moderno. O conjunto representava, segundo a crítica, o apogeu do naturalismo.

Os naturalistas acreditavam que o indivíduo era um produto do meio e da hereditariedade e que o comportamento humano era determinado pela biologia e pelas engrenagens da sociedade. Impactados pelo positivismo de Auguste Comte (1798-1857) e de Taine, que postulava ser possível compreender o homem à luz de três fatores determinantes: o momento histórico, a raça e o meio ambiente, devendo os fenômenos sociais ser percebidos como fenômenos da natureza, pois também obedeceriam a leis gerais, imaginavam que a teoria da seleção natural de Darwin valeria também na sociedade. Predominava, assim, na literatura naturalista, o instintivo e o fisiológico, as pulsões agressivas e violentas, um erotismo decadente e mórbido, com a exploração da homossexualidade, do lesbianismo, do incesto, da loucura hereditária, em personagens dominados por suas paixões e cuja vontade consciente mostrava-se incapaz de subjugar a "natureza animal" do homem.





FIGs. 7-9: De Honoré Daumier, *A Lavadeira e Sua Filha*; *O Pesado Fardo*; e *O Açougueiro*, respectivamente.

FIGs. 10-12: De Honoré Daumier, *Os Bebedores* e *Dois Homens Dividindo a Mesa*, respectivamente.

Na árvore genealógica das personagens do ciclo de Zola, cada membro da família possuía um resumo cronológico de sua vida, com sua profissão e suas "tendências hereditárias", numa conceituação baseada nas teorias do doutor Bernard. Nessa árvore, a personagem Jacques Lantier, de *La Bête humaine*, por exemplo, "herdara" o alcoolismo e a loucura homicida do pai; o segundo amante de Gervaise, Coupeau, descendia de uma "família alcoólatra", pelo que a filha do casal morreria miserável num coma alcoólico devido à "eleição paterna" (semelhança exclusiva com o pai) e ao fato de ter sido "concebida na embriaguez". Os críticos de Zola ridicularizaram essa árvore genealógica tão viciosa: mesmo seu amigo Alphonse Daudet teria dito que se possuísse uma árvore assim teria se enforcado no galho mais alto dela.

Os adeptos do naturalismo tentavam demonstrar, com suas representações, que o indivíduo seria moldado pelo ambiente em que nascera com a contribuição das "leis de hereditariedade", apontadas pelos cientistas como causa secreta da maior parte dos males sociais do mundo adoentado. Sob a influência da nascente psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939), a literatura naturalista passou a abordar cada vez mais abertamente a sexualidade humana, abusando da linguagem vulgar e falada, com diálogos crus que escandalizavam os leitores da época. Esse mundo que se industrializava e se urbanizava rapidamente, destruindo tanto as antigas paisagens naturais quanto as estruturas sociais seculares, trazendo problemas inúmeros e sem solução,

encontrou na literatura naturalista uma explicação chocante, mas satisfatória pela simplificação.

Ainda em 1893, veio à luz na Inglaterra um pioneiro romance homossexual pornográfico: *Teleny*, que teria sido escrito a várias mãos pelo círculo de amigos de Oscar Wilde, suposto autor do primeiro capítulo, de sugestões para os demais episódios e da forma final do texto[26]. Ao mesmo tempo, foi fundado o Partido Trabalhista Independente, que originaria o Partido Trabalhista. Na Alemanha, Diesel inventou o motor de combustão interna com ignição por compressão, e Hauptmann lançou a comédia *Der Biberpelz* (A Pele de Castor) e o drama *Hanneles Himmelfart* (A Ascensão da Joaninha). Nos Estados Unidos, Edison completou a construção do primeiro estúdio cinematográfico, chamado de "Black Maria", em West Orange, Nova Jersey. Na Índia, Mahatma Gandhi (1869-1948) realizou o primeiro ato de desobediência civil contra o domínio colonial da Inglaterra, idealizando a criação do Estado indiano independente.

Na França, em 1894, o médico e bacteriologista franco-suíço Alexandre Yersin (1863-1943) descobriu o bacilo da peste bubônica. Dentro do Exército, descobriu-se uma carta – que logo "deduziram" ter sido escrita pelo capitão de origem judaica Alfred Dreyfus (1859-1935), delatando segredos militares do país à Alemanha. Preso e degradado em cerimônia militar, Dreyfus foi condenado, por "traição à pátria", à prisão perpétua e deportado para a Ilha do Diabo, nas Guianas Francesas. No entanto, o tenente-coronel Georges Picquart, ao assumir o Departamento de Contraespionagem, interceptou uma carta do major Charles-Ferdinand Walsin Esterhazy à Alemanha e descobriu que a letra dessa carta era a mesma daquela cuja autoria haviam atribuído a Dreyfus. O oficial francês de origem húngara vendia os segredos militares à Alemanha para pagar suas grandes dívidas de jogo. Ele revela suas descobertas aos superiores.

É publicado na Alemanha o terceiro volume de *O Capital* (1894), de Marx, também finalizado por Engels. A Itália invadiu a Abissínia (atual Etiópia). Os japoneses intervieram na Coreia e entraram em guerra com a China. Na Rússia, Nicolau II (1868-1917) tornou-se, em 1894, o tsar do Império Russo.

No final do século XIX, o desenvolvimento da química conduziu à invenção da fotografia, que aplicada às novas descobertas da mecânica e da eletricidade, permitiu a criação do meio que as sombras chinesas, as lanternas mágicas e os desenhos animados haviam por tanto tempo anunciado: o cinema, a forma artística por excelência do século XX. E, em 1894, teve lugar em Nova York uma primeira exibição comercial do Kinetoscope (Cinetoscópio), aparelho que

Edison concebera em 1888, desenvolvido por seu empregado William Dickson sob o nome de Kinetograph (Cinetógrafo): uma câmara capaz de registrar imagens em movimento. Através de um visor, um único espectador assistia à projeção do filme, que se desenrolava no interior de uma caixa.

Edison não patenteou seu invento, largamente imitado e aperfeiçoado mundo afora, mas o filme de cinco segundos *Fred Ott's Sneeze* (O Espirro de Fred Ott) ou *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze* (Registro Cinetoscópico de Edison de um Espirro, 1894)[27], tinha fins publicitários e foi o primeiro filme a ter *copyright* registrado nos Estados Unidos[28]. Foi rodado na forma de fotografias *still* por seu empregado William Dickson e estrelava o também assistente Fred Ott cheirando rapé e espirrando.

Contudo, o cinema, como o conhecemos, foi inventado em 1895, na França, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, no mesmo ano em que foi criada, nesse mesmo país, a Confederação Geral do Trabalho. O *cinematógrafo* passava a película de acetato num ritmo constante por meio de perfurações nas laterais, puxadas por uma engrenagem que permitia projetar as imagens numa tela. A invenção foi patenteada e a primeira sessão comercial para um público convidado teve lugar no Grand Café de Paris, em 28 de dezembro de 1895.

A programação reuniu nove filmes curtos, com cerca de quarenta segundos cada um, entre os quais *La Sortie de l'usine* (A Saída da Fábrica, 1895). Não foi exatamente nessa primeira sessão, mas nas sessões seguintes, que os Lumière incluíram no programa o filme que se tornou o mais célebre e simbólico das primeiras sessões do cinema: *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (A Chegada do Trem à Estação de Ciotat, 1895).

Presente a uma das sessões, e entusiasmado com o invento, Georges Méliès (1861-1938) tentou adquiri-lo dos Lumière. Ante a recusa, ele criou seu próprio aparelho, realizando então os primeiros filmes de ficção, com a câmera reproduzindo a mesma visão dos espectadores de seu Teatro Robert Houdin, aonde se apresentava como ilusionista. Com *Escamotage d'une Dame au Théâtre Robert Houdin* (A Escamoteação de uma Dama no Teatro Robert Houdin, 1896), de Méliès, surgiu o primeiro "efeito especial", a partir de uma falha de registro da câmera, cuja potencialidade fantástica foi logo percebida pelo mágico, que a utilizou nesse sentido. Méliès desenvolveu truques inovadores e construiu em Montreuil, nos arredores de Paris, o primeiro estúdio de cinema da Europa, um simples galpão com teto de vidro.

Ainda em 1895, na Inglaterra, H.G. Wells (1866-1946) publicou *The Time Machine* (A

Máquina do Tempo); Oscar Wilde foi condenado à prisão com trabalhos forçados no cárcere de Reading pelo crime de homossexualidade; e o jurista e diplomata brasileiro Rui Barbosa (1849-1923), que acompanhava de Londres o caso Dreyfus pelos jornais, e se convencera, antes de todos, da inocência do capitão judeu, escreveu para o *Jornal do Comércio*, do Rio, o artigo "O Processo do Capitão Dreyfus", datado de 7 de janeiro de 1895[29]: o primeiro documento registrado a favor de Dreyfus nos arquivos oficiais do caso. Na Bélgica, o poeta Émile Verhaeren (1855-1916) lançou *Les Villes tentaculaires* (As Cidades Tentaculares). Na Itália, o físico Guglielmo Marconi (1874-1937) realizou a primeira transmissão de rádio. Na Suécia, foi criado o Prêmio Nobel da Paz. Na Rússia, Tolstói publicou *Vlast Timi* (O Poder das Trevas, 1886).

Nos Estados Unidos, Emile Berliner (1851-1929) desenvolveu o gramofone, fundando a The Berliner Gramophone Company, em Washingon. Em Cuba, José Marti (1853-1895) liderou a revolução contra o domínio espanhol e morreu em combate. No Brasil, o cearense Adolfo Caminha (1867-1897) escreveu a novela naturalista mais ousada da literatura brasileira: *O Bom Crioulo*. Não o "primeiro romance homossexual na história da literatura ocidental"[30], como escreveu alguém, mas certamente o primeiro romance homossexual brasileiro.

Por iniciativa de Pierre de Frédy, o barão de Coubertin (1863-1937), tiveram lugar os primeiros Jogos Olímpicos da modernidade, revividos em Atenas.

Em 1896, Édouard Drumont, fundador da Liga Nacional Antissemita francesa, lançou *De l'or, de la boue, du sang* (Do Ouro, da Lama, do Sangue). Chocado com a onda antissemita que varria o país, dividindo-o entre *dreyfusards* e *antidreyfusards,* o jornalista judeu austro-húngaro Theodor Herzl (1860-1904), que cobria o julgamento de Dreyfus como correspondente do diário vienense *Neue Freie Presse* em Paris, retomou a ideia da criação de um território nacional judaico, lançando as bases ideológicas e estruturais do sionismo político, e tornou a concretização dessa ideia o objetivo de sua vida: depois de escrever *Der Judenstaat* (O Estado Judeu), planejou o I Congresso Sionista, realizado na Basileia em 1897, no qual foi criado um fundo para comprar terras na Palestina, a *Altneuland* (Velha Nova Pátria) dos judeus.

Na Inglaterra, H.G. Wells publicou *The Island of Dr. Moreau* (A Ilha do Dr. Moreau, 1896). Na Rússia, Anton Tchékhov (1860-1904) escreveu *Tchaika* (A Gaivota, 1895), montada em 1896. Kropotkin publicou *L'Anarchie: Sa philosophie, son idéal* (A Anarquia, Sua Filosofia, Seu Ideal). Nos Estados Unidos, Henry Ford fabricou seu primeiro automóvel e passeou com ele nas ruas de Detroit. Nas Filipinas, os nativos se rebelaram contra o domínio espanhol.

Nascido no Porto, filho de pai português e mãe brasileira, Carlos Malheiro Dias (1875-1941) lançou, no Rio de Janeiro, *A Mulata*, sobre uma prostituta do submundo carioca; como o romance foi recebido pela crítica como uma "enxurrada de lama" e "livro infame em que nada do Brasil escapa ao insulto", o autor retornou frustrado para Portugal.

Em 1897, na França, André Gide (1869-1951) lançou *Les nourritures terrestres* (Os Frutos da Terra). Na Inglaterra, H.G. Wells publicou *The Invisible Man* (O Homem Invisível) e Londres ganhou o bonde elétrico. Na Alemanha, o físico Karl Ferdinand Braun (1850-1918) desenvolveu o tubo de raios catódicos que possibilitará a criação da TV. Rainer Maria Rilke (1875-1926) escreveu *Traum-gekrönt* (Coroado de Sonhos). O dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912) publicou *Inferno*. Na Basileia, teve lugar o primeiro Congresso Sionista Mundial. Grécia e Turquia entraram em guerra. No Brasil, Coelho Neto (1864-1934) retratou, em *Inverno em flor*, o amor incestuoso e a loucura hereditária.

Enquanto Edmond Rostand (1868-1918) lançava *Cyrano de Bergerac*, em 1898, Pierre Curie (1859-1906) e sua esposa Marie (Sklodowska) Curie (1867-1934) descobriam o rádio e Charles Maurras (1868-1952) criava a organização protofascista Action Française (Ação Francesa) para defender um "nacionalismo integral" a partir do culto a Joana D'Arc. Na Inglaterra, H.G. Wells publicou *The War of the Worlds* (A Guerra dos Mundos). O americano Henry James (1843-1916), influenciado pela literatura inglesa e por Balzac, cuja obra exaltou em quatro ensaios, excedeu o mestre na elaboração das motivações psicológicas de seus personagens em *The Turn of the Screw* (A Volta do Parafuso), novela simultaneamente realista e fantástica. Em Portugal, Abel Botelho prosseguiu seu ciclo de *Patologia Social* com *O Livro de Alda* (1898), abordando a prostituição associada ao lesbianismo.

Na Alemanha, Alfred Jost determinou em *Das Recht auf den Tod* (O Direito à Morte, 1898), o "valor individual" de uma vida como a soma de alegria e dor, e seu "valor social" como a soma de utilidade e prejuízo, podendo o resultado ser igual a zero, ou negativo; nesse ponto, a vida seria "indigna de ser vivida"[31]. Na Rússia, Tolstói escreveu o conto "Padre Sérgio". O Havaí foi anexado aos Estados Unidos. Cuba conseguiu a independência, mas permaneceu sob a influência americana. Quando o navio Maine foi explodido no porto de Havana, matando 260 tripulantes, William McKinley Jr. (1843-1901), o 25º presidente americano, declarou guerra à Espanha. Alberto Santos Dumont (1873-1932) construiu um dirigível, e Antônio Pápi Júnior (1854-1934), ex-sargento ativo na campanha abolicionista e nas lutas republicanas, escreveu *O Simas*.

Esterhazy foi absolvido em 1898, por uma manobra do Exército francês que sacrificou Dreyfus em nome da manutenção da "boa imagem" da instituição. Inconformado, Zola passou 24 horas fechado em seu escritório, de lá saindo com uma carta aberta ao presidente da República, propugnando a culpa de Esterhazy, a inocência de Dreyfus, a conspiração dos generais. Publicada no recém-criado *L'Aurore*, de Paris, já que nenhum outro órgão de imprensa o aceitou, o texto intitulado "J'Accuse...!" (Eu Acuso...!), mais que todos os seus romances, fez Zola entrar para a história. O escritor foi processado por difamação e a notícia abalou a opinião pública mundial. Nascia o conceito de "intelectual" – termo usado pela primeira vez, contudo, de forma pejorativa, voltado contra os *dreyfusards*. O escritor foi atacado pela turba e condenado pela Justiça. Para evitar ser preso, exilou-se em Londres por um ano.

FIG. 13: *Degradação de Alfred Dreyfus* em ilustração de *Le Petit Journal*, na edição de 17 de janeiro de 1895.

Dreyfus foi novamente condenado e preso em 1899. Durante o julgamento, as mais horripilantes fantasias de destruição dos judeus vieram à tona[32]. Em toda a França ouvia-se o grito de "morte aos judeus!", seguido de saques, destruição de lojas, violação de mulheres e assassínios. Na Inglaterra, Rudyard Kipling publicou o poema "The White Man's Burden" (O

Fardo do Homem Branco) abordando a conquista das Filipinas e outras ex-colônias espanholas pelos Estados Unidos; o "fardo do homem branco" seria o imperialismo, que ele considerava um nobre empreendimento a civilizar povos "inferiores".

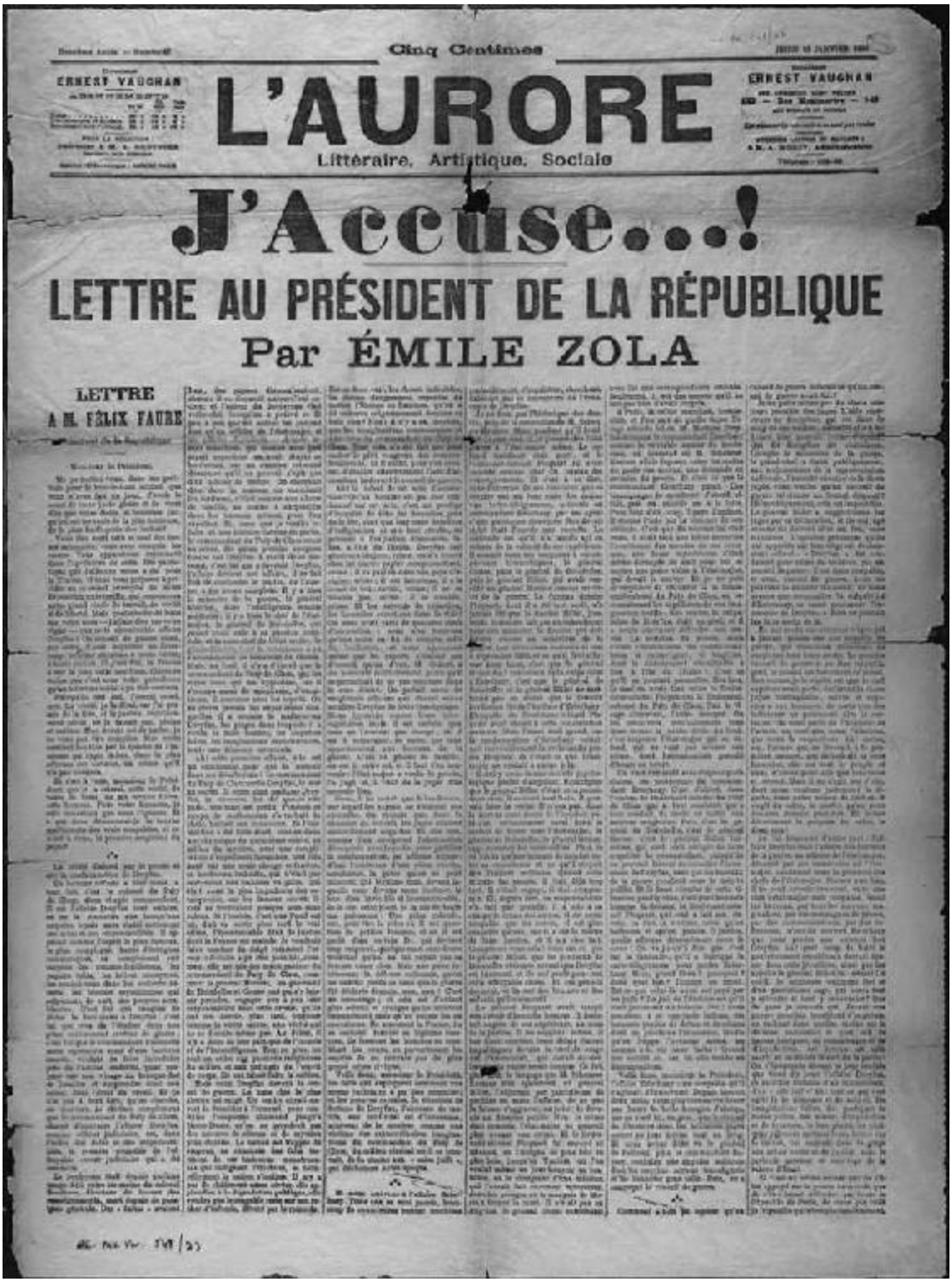
Em Viena, ao mesmo tempo que Freud publicava *Die Traumdeutung* (A Interpretação dos Sonhos, 1899), Houston Chamberlain (1855-1927), convertido ao wagnerismo, lançava *Die Grundlagen des neuzehneten Jahrhunderts* (As Bases do Século XIX) para demonstrar que seria preciso extirpar o "vírus judaico" que "infeccionava o sangue germânico". Só na Alemanha a obra vendeu 100 mil exemplares e Chamberlain ganhou a amizade do imperador Guilherme II. Na Rússia, Tolstói escreveu *Voskresenie* (Ressurreição, 1899). No Brasil, Machado publicou *Dom Casmurro*. A crescente demanda de energia elétrica trouxe a São Paulo a companhia canadense The São Paulo Railway, Light and Power Company (a Light), para oferecer serviços de iluminação elétrica e de bondes elétricos.

Como vimos, neste breve panorama, uma espantosa renovação de conceitos da natureza, do homem, da sociedade, da vida e da arte abalou a passagem do século XIX para o século XX. Depois de receber o choque do positivismo, do darwinismo, do marxismo, da psicanálise, as diversas correntes do modernismo subverteram as tradições e as estéticas do realismo (incluindo o naturalismo) através de escolas vanguardistas avessas à reprodução fiel ou supostamente fiel, mesmo que exagerada e carregada de subjetividades, da realidade: fauvismo, cubismo, abstracionismo, construtivismo, futurismo, expressionismo, surrealismo.

Dois aspectos da interação entre arte e sociedade ao longo de todo o período aqui abarcado são emblemáticos dos processos em curso. O primeiro é a representação do feminino, principalmente na literatura. Passou-se do romantismo e suas heroínas exaltadas e idealizadas, demônio ou musa intocável, para uma "naturalização" da mulher no naturalismo, não apenas no plano erótico, e finalmente a uma visão nuançada e psicologicamente mais complexa, concomitante à própria evolução do papel da mulher na sociedade, bem como em relação aos seus direitos sociopolíticos e à luta contra a posição subalterna até então vigente, inclusive – e principalmente – dentro do próprio lar. Da figura romântica da sra. Rênal a Emma Bovary.

O segundo, decorrente da subversão das tradições estéticas, foi a visão da arte moderna e de vanguarda como "decadência", que atingiu seu auge quando o nascente nazismo começou a impor sua ditadura, exterminando territorial ou fisicamente todos os "decadentes". E é um fenômeno notável que os nazistas adotarão, especialmente em seu cinema, a estética do

naturalismo, adaptando autores como Zola, Flaubert, Maupassant, Hauptmann e Tolstói, e utilizando tramas carregadas de morbidez e personagens com vícios atávicos, determinados pelas "leis da hereditariedade", como exemplos justificativos da "necessidade" do Holocausto.



Cinq Centimes

ERNEST VAUGHAN

L'AURORE

Littéraire, Artistique, Sociale

ERNEST VAUGHAN

J'Accuse...!

LETTRE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

Par ÉMILE ZOLA

LETTRE
A M. FÉLIX FAURE

FIG. 14: Reprodução do manifesto "J'Accuse",
de Émile Zola, no jornal *L'Aurore*, de Paris,
de 13 de janeiro de 1808.

Bibliografia

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BARNEY, William. *Battleground for the Union: The Era of the Civil War and Reconstruction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

BEIN, Alexander. Der moderne Antisemitismus und seine Bedeutung für die Juden. Vierteljahrssechrift für Zeitgeschichte VI, 1936. Disponível em: <http://www.jstor.org/>. Acesso em: 09 jun. 2011.

____. Die moderne Antisemitismus und seine Bedeutung für die Judenfrage. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte,* Stuttgart, 6. Jahrg., 4. H., Oct. 1958.

BELTRÃO, Luiz. *Sociedade de Massa, Comunicação e Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BOTELHO, Abel. *Pathologia Social, 1: O Barão de Lavos*. 1. ed., Porto: 1891; 2. ed. corrigida, Porto: Chardron, 1898. Disponível em: <http://purl.pt/232>. Acesso em: 2 set. 2013.

CALAZANS, Flávio. Para Uma Abordagem Multidisciplinar dos Comportamentos Coletivos. *Revista Leopoldianum*, v. XVI, n. 45, Santos, 1989.

____. *Propaganda Subliminar Multimídia*. São Paulo: Summus, 2001.

CARTON, Bruce.*Reflections on the Civil War*. Garden City: Doubleday, 1981.

CASTELO BRANCO, Camilo. Eusébio Macário: História Natural e Social do Tempo dos Cabrais. Disponível em: <http://www.projetolivrolivre.com/>. Acesso em: 8 out. 2015.

CEIA, Carlos. Homoerotismo. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 9 abr. 2011.

CROUZET, Maurice (ed.). *História Geral das Civilizações*, *v. 13: O Século XIX: O Apogeu da Civilização Europeia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

____. *História Geral das Civilizações, v. 14: O Século XIX: As Civilizações Não-Européias. O Limiar do Século XX*.: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

DAIM, Wilfried. *Der Mann, der Hitler die Ideen gab*. Die sektiererischen Grundlagen des Nationalsozialismus. Berlin: Dietz, 1991.

DANTON, Gian. Público, Massa e Multidão, 30 ago. 2002. Disponível em:

<http://www.digestivocultural.com/>. Acesso em: 2 set. 2013.

DAWIDOWICZ, Lucy. *Der Krieg gegen den Juden, 1933-1945*. München: Kindler, 1979.

DICKENS, Charles. *Obras Completas*. Barcelona: Aguilar, 2003. 12 v.

DICKSON, W.K.L. *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze*, 1894. Disponível em: American Memory, Library of Congress. <http://memory.loc.gov/>. Acesso em: 2 set. 2013.

DROZ, Jaques. O Movimento Operário na Alemanha e o Neo-Hegelianismo, em *História Geral do Socialismo*. Disponível em: <http://www.pco.org.br/>. Acesso em: 2 set. 2013.

DUFOUR, Philippe. Flaubert lecteur: Une Histoire des écritures, *Flaubert: Revue critique et génétique*. Disponível em: <http://flaubert.revues.org/>. Acesso em: 2 out. 2015.

ENGELS, Friedrich. Letter from Engels to Margaret Harkness in London, Marx-Engels Correspondence 1888, *Marx Engels Internet Archive*. Disponível em: <http://www2.cddc.vt.edu/>. Acesso em: 2 set. 2013.

GHDI. Forging an Empire: Bismarckian Germany (1866-1890). Documents - Religion, Education, Social Welfare. Antisemites' Petition (1880-1881). Disponível em: <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/>. Acesso em: 2 set. 2013.

JACOB, André (org.). *Encyclopédie philosophique universelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. 5 v.

KIRCHBERGER, Joe. *Civil War and Reconstruction: An Eyewitness History*. New York: Facts on File, 1991.

LASKA, Bernd. Max Stirner, ein dauerhafter Dissident – in nuce. *Die Zeit*, n. 5, 27 jan. 2000. (Trad. bras.: Max Stirner, um dissidente que resiste ao tempo – um resumo. Tradução de Übersetzerklasse Ü2, Goethe Institut São Paulo, 18 dez. 2004. Disponível em: <http://www.lsr-projekt.de/>. Acesso em: 2 set. 2013.)

LIBRARY OF CONGRESS. A Sneeze Caught on Film. *American Treasures of the Library of Congress*. Disponível em: <http://www.loc.gov/>. Acesso em: 2 set. 2013.

LIMA, Manuel de Oliveira. *História da Civilização*. Melhoramentos: São Paulo, 1954.

LÍSIAS, Ricardo (org.), *Eu Acuso!, de Émile Zola / O Processo do Capitão Dreyfus, de Rui Barbosa*. São Paulo: Hedra, 2007.

MALTA, Tatiana Siqueira. *Aplicação de Lodos de Estações de Tratamento de Esgotos na Agricultura: Estudo do Caso do Município de Rio das Ostras - RJ.* Dissertação de Mestrado. Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz, 2001. 68 p. Disponível em: <http://portalteses.icict.fiocruz.br/>. Acesso em: 2 out. 2015.

MARX, Karl. À propos de la question juive. *Œuvres, v. III: Philosophie*. Paris: Gallimard, 1972. (Bibliothèque de la Pléiade).

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2001.

MATTOS, Sérgio. *História da Televisão Brasileira: Uma Visão Econômica, Social e Política*. Petrópolis: Vozes, 2002.

MIKHMAN, Dan (ed.). *El Holocausto: Un Estudio Histórico*, *Unidade I: Museu Yad Vashem. Seminário sobre o Holocasuto*. Ramat Aviv: Universidad Abierta de Israel, 1987.

NAZÁRIO, Luiz. Nacionalismo e Judeufobia. In: FUKS, Saul. *Tribunal da História, v. II: Processos de Formação da Identidade Judaica e do Antissemitismo*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

____. *As Sombras Móveis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/midia@rte, 1999.

NITTI, E.F. Os Perigos do Antissemitismo. In: LIMA, Marcio Campos (org.). *Os Judeus na Allemanha no Momento Actual*. Rio de Janeiro: Flores & Mano, 1933.

NUNES, Elton; MENDES, Leonardo. O Rio de Janeiro no Fim do Século XIX: Modernidade, Boemia e o Imaginário Republicano no Romance de Coelho Neto. *Soletras*, n. 16, Rio de Janeiro, dez. 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/>. Acesso em: 9 jun. 2011.

POLEY, Stefanie (org.). *Rollenbilder im Nationalsozialismus: Umgang mit dem Erbe*. Bad Honnef: Karl Heinrich Bock, 1991.

RAUSCHNING, Hermann. *Hitler m'a dit: confidences du Führer sur son plan de conquête du monde*. Paris: Coopération, 1945.

RIBEIRO, Julio; FREITAS, Senna. *Uma Polemica Celebre*. Compilação de Victor Caruso. Prefácio de Orígenes Lessa. São Paulo: Cultura Brasileira, 1934.

RICHARD, Lionel *D'Une apocalypse à l'autre: Sur l'Allemagne et ses productions*

intellectuelles de Guillaume II aux années vingt. Paris: UGE, 1976.

ROSENBERG, Alfred; VON TROTHA, Thilo. *Blut und Ehre*: *Eine Kampf für deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919-1933*. München: Zentralverlag der NSDAP, 1934.

ROST, Karl Ludwig. *Sterilisation und Euthanasie im Film der Dritten Reiches: Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Massnahmen des NS-Staates*. Husum: Matthiesen, 1987.

SHILLING, Voltaire. Georg Simmel e a Filosofia do Dinheiro. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

SIGHELE, Scipio. *A Multidão Criminosa: Ensaio de Psicologia Coletiva*. Tradução de Adolfo Lima. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954. (Edição Digital de eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/>. Acesso em: 17 abr. 2011).

____. *La Foulle criminelle: Essay de psychologie collective*. Traduit de l'italien par Paul Vigny. *Les classiques des sciences sociales classiques*. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

SORLIN, Pierre. *O Antissemitismo Alemão*. Tradução de Francisco Saule Luza. 1 ed, 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013. Khronos, 3.

TAL, Uriel. *Religious and Anti-religious Roots of Modern Antissemitism*. New York: Leo Baech Institute, 1971.

TAYLOR, Richard. *Film Propaganda*: *Soviet Russia and Nazi Germany*. London: Croom Helm, 1979.

THE WHITE HOUSE. Ulysses S. Grant. *The White House Blog*. Disponível em: <http://www.whitehouse.gov/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: La Réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

TOLEDANO, M.A.D. A Explicação do Antissemitismo Alemão. In: FÉRENZY, Oscar de (org.). *Os Judeus e Nós, os Christãos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

TREVOR-ROPER, Hugh. *War der Nationalsozialismus ohne Beispiel?* Opladen: Westdeutscher, 1983.

VÁSSINA, Elena. Lógica dos paradoxos: "O Cadáver Vivo" de Tolstói. *Revista USP*, n. 77, São Paulo, mar.-maio 2008.

WHITMAN, Walt. *Poesía Completa*: Edición Bilíngue. Madri/Barcelona: Río Nuevo, 1985. 4 v.

WILDE, Oscar. *Teleny*. Tradução e prólogo de Alberto Cardin. Barcelona: Laertes, 1985.

ZOLA, Émile. Différences entre Balzac et moi. Manuscrito de 1869. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 2 out. 2015.

____. *J'accuse: A Verdade em Marcha*. Prefácio de Henri Guillemin. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

2. OS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS E CIENTÍFICOS DO NATURALISMO

Newton Cunha

Se a literatura romântica se caracterizou pela redescoberta dos antepassados nacionais, por uma exaltação do "eu" e pela floração das paixões, por sentimentos grandiosos frente à natureza, o naturalismo, diferentemente, procurou expressar as influências do meio e da hereditariedade sobre as relações humanas e o mundo áspero dos conflitos socioeconômicos contemporâneos. Para tanto, baseou-se num pensamento científico determinista, do qual faziam parte a crítica das religiões, uma esperança de reformas políticas e um evidente ceticismo perante a condição humana.

E se houve um método conscientemente aplicado por seus escritores na elaboração de narrativas, ele proveio, acima de tudo, de uma das facetas mais evidentes do positivismo, ou seja, da que consistia na observação empírica dos fatos naturais e que podemos constatar, diretamente, pela experiência e pelos sentidos. Tal como na natureza, também os fenômenos socioculturais – matéria-prima da sociologia proposta por Auguste Comte (1798-1857) – possuiriam suas leis de formação, de continuidade ou de transformação, tanto no tempo quanto no espaço, e dependeriam, em muito, de fatores endógenos ou biológicos. Pelo naturalismo, em síntese, o avanço e as conquistas científicas da Revolução Industrial passavam a exercer um poderoso atrativo sobre a literatura, ao mesmo tempo que modificavam as artes plásticas, perplexas, naquele momento, com o poder da fotografia.

Se determinarmos como "período positivista" aquele que transcorre *grosso modo* entre 1830 e a primeira década do século XX, perceberemos que os vínculos entre o desenvolvimento científico, a inovação tecnológica, o crescimento e a diversificação das indústrias e a expansão da riqueza são bastante estreitos (situação que, de certa forma, repete-se após o fim da Segunda Guerra Mundial). Na física, por exemplo, surgem as contribuições de Michel Faraday (1791-1867), James Clerk Maxwell (1831-1879), Heinrich Hertz (1857-1894), James Prescott Joule (1818-1889) ou Hermann von Helmholtz (1821-1894); a química dá um salto excepcional com Jöns Berzelius (1779- 1848), Justus von Liebig (1803-1873) e Dmitri MendeLev (1834-1907); nas ciências biológicas avultam as figuras de Robert Koch (1843-1910), Louis Pasteur (1822-1895) e Charles Darwin (1809-1882), entre muitos outros; na geometria, aparecem as propostas de Bernhard Riemann (1826-1866), Nikolai Lobachevski (1792- 1856) e Felix Klein (1849-

1925); nas matemáticas, problemas mais complexos e soluções inovadoras são apresentadas por Augustin Cauchy (1789-1857), Karl Weierstrass (1815-1897) e Georg Cantor (1845-1918).

Quanto à filosofia, e apesar de diferenças às vezes notáveis entre os autores adiante mencionados, as diversas histórias costumam reunir, sob o nome de positivismo, não apenas as proposições de Comte, mas também as de John Stuart Mill (1806-1873) e Herbert Spencer (1820-1903), na Inglaterra, as de Jakob Moleschott (1822-1893) e Ernst Haeckel (1834-1919), na Alemanha, e ainda as de Roberto Ardigò (1828-1920), na Itália. Esse fato decorre da existência de alguns princípios que foram comumente aceitos ou defendidos por aqueles autores. Assim: 1. oposição às correntes idealistas ou metafísicas, adotando-se uma visão materialista do mundo e a convicção de que toda ideia de caráter espiritualista será, mais cedo ou mais tarde, superada; 2. só se pode realmente conhecer o que o método científico aplicado pelas ciências naturais nos permite investigar; tal método, que formula as leis de causa e efeito dos fenômenos, aplica-se igualmente ao exame da sociedade e, portanto, às ciências sociais; 3. a aplicação técnica do conhecimento científico é a única ou, pelo menos, a melhor solução para os problemas humanos e seus interesses concretos; 4. consequentemente, há uma esperança efetiva na racionalidade, no progresso contínuo e crescente das sociedades, tanto quanto no domínio tecnológico da natureza; 5. por meio de processos ou estádios, tudo evolui do mais simples para o mais complexo, do indefinido/imperfeito para o definido/perfeito, ou ainda das contradições para a estabilidade – a matéria, a vida, a arte.

A bem da verdade, algumas das ideias e propostas nesse desenho positivista já haviam sido sugeridas por autores como Pierre-Jean-Georges Cabanis (1757-1808) ou o Conde de Saint-Simon (Claude-Henri de Rouvroy, 1760-1825), com quem Comte trabalhou na qualidade de secretário. Cabanis, aliás, acabou sendo considerado um filósofo *naturalista*, termo utilizado na França para aqueles que se basearam no empirismo inglês, no enciclopedismo francês e, em geral, no iluminismo europeu. Na obra *Rapports du physique et du moral de l'homme* (Relações Entre o Físico e o Moral do Homem, 1802), Cabanis assim explica o exame das ideologias:

> Os escritores que se ocuparam com alguma profundidade da análise das ideias, da linguagem ou de outros signos que as representam, e dos princípios da moral privada ou da moral pública, *sentiram quase todos essa necessidade de se dirigir, em suas pesquisas, segundo o conhecimento da natureza humana física*. Com efeito, de que maneira descrever com exatidão, apreciar e limitar, sem erro, os movimentos de uma máquina e os resultados de sua ação, se não conhecermos antes sua estrutura e propriedades?... Cada filósofo fez a sua teoria do homem; mesmo aqueles que, para explicar as diversas funções, deveram nele supor dois dinamismos de natureza diferente, *reconheceram ser impossível subtrair as operações intelectuais e morais do império físico*; e na relação estreita que admitem entre ambas as forças motrizes, o

> gênero e o caráter dos movimentos restam sempre subordinados às leis da organização... Aqui, o moralista e o médico andam sempre sobre a mesma linha. Este aqui (o médico) só adquire o conhecimento completo do *homem físico* ao considerá-lo em todos os estados pelos quais podem fazê-lo passar a ação dos corpos exteriores e as modificações de sua própria faculdade de sentir; aquele lá (o moralista) faz ideias tão mais extensas e justas do *homem moral quanto mais atentamente seguiu, em todas as circunstâncias nas quais o põem os acasos da vida, os acontecimentos do estado social, os governos, as leis e a soma dos erros ou das verdades difundidas em torno de si* [...] *os princípios relativos a este último estudo encontram-se necessariamente obscurecidos pela vaga das hipóteses metafísicas*. Com efeito, dele não restavam, no estudo das ciências morais, qualquer base sólida, qualquer ponto fixo ao qual se pudessem prender os resultados da observação e da experiência [...] Tal era, antes de Locke aparecer, o estado das ciências morais.[33]

De modo similar, propõe Saint-Simon em "Mémoire sur la science de l'homme" (Memória Sobre a Ciência do Homem, 1813-1816):

> Lembrando as noções gerais que todos os homens instruídos receberam em sua educação, sobre a marcha que o espírito humano seguiu após a origem de seu desenvolvimento, refletindo de maneira particular sobre a marcha que ele seguiu depois do século XV, vê-se: 1. que sua tendência depois dessa época é a de basear todos os seus raciocínios sobre fatos observados e discutidos; que sobre essa base *positiva* ele já reorganizou a astronomia, a física, a química; e que suas ciências fazem hoje parte da instrução pública e formam sua base. Conclui-se daí necessariamente que a fisiologia, da qual a ciência do homem faz parte, será tratada pelo método adotado por outras ciências físicas, e será introduzida na instrução pública quando se houver tornado *positiva*... A ciência geral não poderá ser uma ciência positiva a não ser na época em que as ciências particulares estiverem baseadas sobre observações.[34]

Verifica-se que a qualificação de *positivo* foi utilizada para o método adotado pelas ciências físicas e naturais, devendo este último ser igualmente transposto ou adequado às investigações fisiológicas e filosóficas. Assim, deve-se levar em consideração que o termo *positivo*, como, aliás, já o utilizava Leibniz, designa o que está posto à vista, ao reconhecimento mais imediato, consistindo, portanto, em uma realidade existente ou de fato.

Daí o motivo de, já na "Advertência" de seu *Cours de philosophie positive* (Curso de Filosofia Positiva, 1830-1842), Comte definir o positivismo como "maneira especial de filosofar que consiste em encarar as teorias [...] como se tivessem por objeto a coordenação dos fatos observados, o que constitui o terceiro e último estado da filosofia geral, primitivamente teológica e, em seguida, metafísica"[35]. Recusando-se a propor ou alcançar noções absolutas, e mesmo a conhecer as causas íntimas dos fenômenos, Comte restringe-se a "descobrir as leis efetivas, quer dizer, suas relações invariáveis de sucessão e semelhança. A explicação dos fatos não é mais, doravante, senão a ligação estabelecida entre os diversos fenômenos particulares e certos fatos gerais"[36]. Portanto, se a natureza possui leis imutáveis, a missão da ciência seria a de descobrir o seu funcionamento e estabelecer uma unidade, devendo o entendimento abandonar pretensões "metafísicas" de alcançar as causas primeiras ou as finais. Ela se destina a realizar a mais completa submissão da natureza ao homem, a fim de que este possa dominá-la

e instrumentalizá-la. Se isso vale paras as ciências em particular, vale mais ainda para a "ciência universal" que é a sociologia positiva, fundamento de toda reforma e aprimoramento humano e modo de superação definitivo dos "estádios" anteriores de cultura (o teológico e o metafísico). Para realizar tal objetivo, deve determinar, com a ajuda da biologia e da fisiologia, as leis de uma vida social que impeçam a tendência à sua dissolução.

Já em "De la Physiologie sociale" (Da Fisiologia Social, 1813), o mesmo Saint-Simon explicou o que então se entendia por fisiologia, vocábulo e conceito caros ao naturalismo. Em primeiro lugar, ele examina a ação e as influências dos agentes exteriores sobre organismos vitais. Mas não é uma ciência que diga apenas respeito ao funcionamento interno e individual de processos físicos e químicos. Pensada socialmente, ela estuda a vitalidade das culturas e das civilizações, aquilo que contribui ou para desenvolvê-las e aprimorá-las, ou, ao contrário, estancá-las, perturbá-las e destruí-las. Tratam-se, evidentemente, de aspectos econômicos, sociais, políticos, morais e artísticos, que se relacionam entre si, já que a sociedade não se moveria como um aglomerado caótico de ações independentes e sem finalidades. Em suas palavras:

> Uma fisiologia social, constituída pelos fatos materiais que derivam da observação direta da sociedade, e uma "higiene" (ou seja, um equilíbrio sadio) envolvendo os preceitos aplicáveis a tais fatos são, pois, as únicas *bases positivas* sobre as quais se pode estabelecer o sistema de organização reclamado pelo estado atual da civilização [...] a força de um povo repousa bem mais sobre o pacto social que associa todas as capacidades para o aperfeiçoamento dos trabalhos úteis e comuns do que na multiplicidade dos elementos de riqueza e de poder que nenhum espírito filantrópico pode conciliar [...] hoje, os reis não devem mais governar longe de seus povos; não devem fazer nada de importante sem lhes expor os motivos, admiti-los em seu conselhos, pedir-lhes a opinião sobre medidas a serem tomadas, consultá-los a respeito das necessidades do Estado e lhes conceder o poder de voto ou de recusa a impostos, quer dizer, a faculdade de favorecer ou de impedir os empreendimentos submetidos a seus exames.[37]

Ainda assim, a influência mais direta, mesmo porque confessada, sobre a observação e a experimentação fisiológicas que Émile Zola (1840-1902) e escritores como Paul Alexis (1847-1901), Joris-Karl Huysmans (Charles-Marie-Georges Huysmans, 1848-1907) e Guy de Maupassant (1850-1893) adotaram encontra-se na obra *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introdução ao Estudo da Medicina Experimental), do médico Claude Bernard (1813-1878). Tanto assim é que Zola, no texto conhecido como *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880) faz primeiramente um alentado resumo da obra médica para depois afirmar: "se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, ele deve igualmente conduzir ao conhecimento das vidas passional e intelectual. É apenas uma questão de graus sobre a mesma via, da química à fisiologia, depois da fisiologia à antropologia e à

sociologia”[38]. Assumindo, pois, os papéis de observador e de experimentador, o romancista torna-se “o juiz de instrução dos homens e de suas paixões”[39].

Com isso tudo, pode-se perceber a importância atribuída ao meio, aos aspectos físicos, à história e às relações sociais concretas que serão os aspectos de maior relevo para Comte e o positivismo. A começar pelo fato de que os fenômenos humanos são, acima de tudo, sociológicos, e isso no sentido mais preciso de que o homem, quando apenas subjetivamente considerado, não passa de uma abstração, já que sobre a individualidade não se pode construir qualquer ciência.

Essa mesma consideração a encontramos aplicada agora aos fenômenos artísticos, como escreve, sob sugestão do positivismo, Hippolyte Taine (1828-1893):

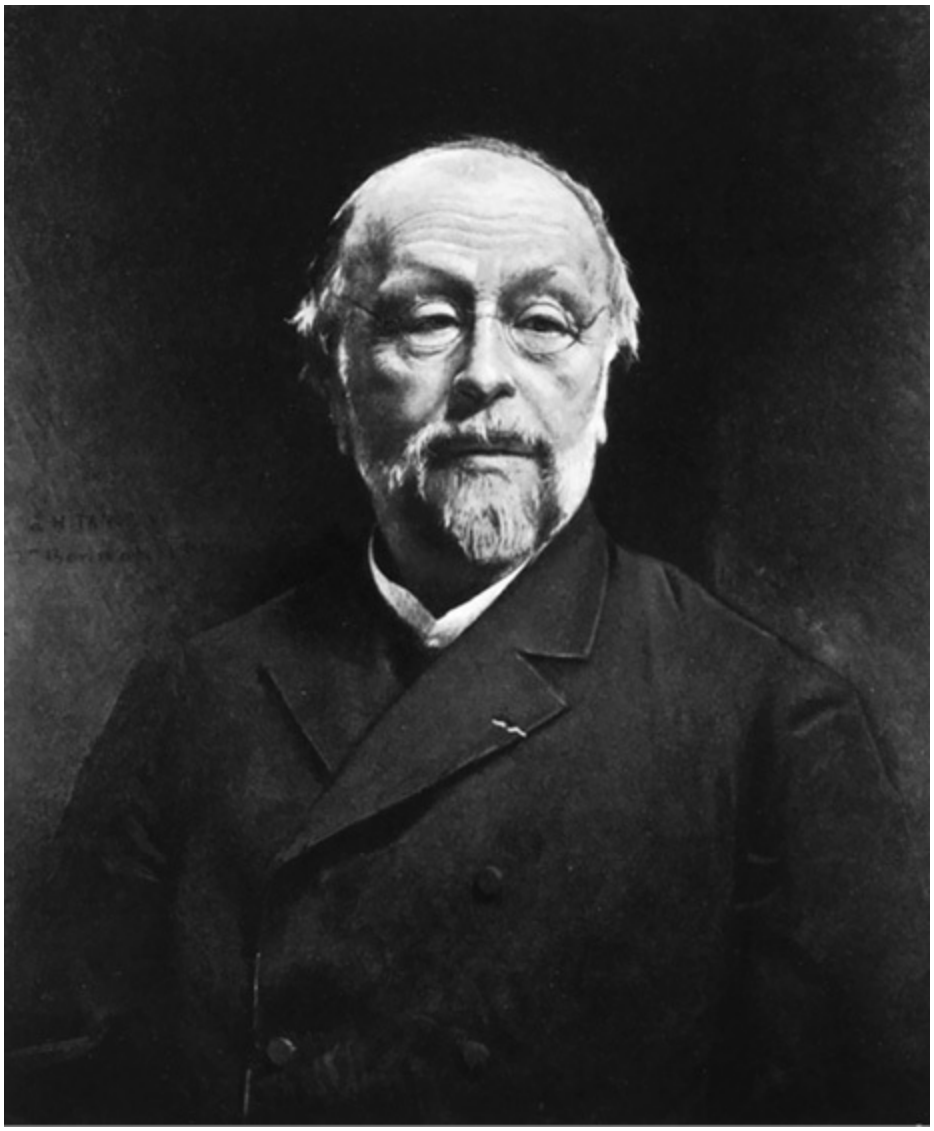


FIG. 15: Hippolyte Taine (1828-1983).

A família de artistas, por sua vez, está compreendida num conjunto mais vasto, que é o mundo que a cerca e cujo gosto é conforme ao seu. Visto que o estado dos costumes e do espírito é o mesmo para o público e os artistas, estes não são homens isolados [...] Fídias, Ictinus, os homens que fizeram o Partenon e o Júpiter Olímpico eram, como os demais

atenienses, cidadãos livres e pagãos, educados na palestra, tendo lutado, se exercitado nus, tendo os mesmos hábitos, os mesmos interesses, as mesmas ideias, crenças, homens da mesma raça, língua e educação [...] Em qualquer outra parte acharíamos exemplos semelhantes da aliança e da harmonia íntima que se estabelece entre o artista e seus contemporâneos; e podemos concluir com segurança que, se se quer compreender seu gosto e talento, as razões que o fazem escolher tal gênero de arte, representar tal sentimento, *é no estado geral dos costumes e do espírito público que devemos procurá-las* [...] Assim como há uma temperatura física que, por suas variações, determina o aparecimento de tal ou tal espécie de plantas, assim também há uma temperatura moral que [...] determina o aparecimento de tal ou qual espécie de arte [...] *As produções do espírito humano só por seu meio, como as da natureza viva, se explicam.*[40]

Essa paisagem histórica e seus vínculos sociais estão presentes naquele que é considerado um dos "manifestos" do naturalismo: a defesa do estilo feita por Huysmans em *Émile Zola et l'Assomoir*, crítica jornalística de 1887, na qual o também romancista argumenta sobre a necessidade de uma literatura em que o homem simples ou rústico seja estudado, tanto quanto as mulheres "depravadas" que perambulavam pelas grandes cidades francesas. Ou seja, "obras viris" que desnudassem os temas da vida moderna, dos seres vivos que, no cotidiano, podem ser encontrados pelas ruas.

Ao se juntar a literatura à experiência positiva, à fisiologia e aos fatos sociais contemporâneos, tem-se a proposta de Zola:

O romance experimental é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a fisiologia; ele substitui o estudo do homem abstrato, do homem metafísico pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio [...] os romancistas naturalistas observam e experimentam, e todo o seu trabalho nasce da dúvida em que se opõem, face às verdades mal conhecidas, aos fenômenos inexplicados, até que uma ideia experimental desperte bruscamente um dia seu engenho e os conduza a instituir uma experiência para analisar os fatos e deles se tornar mestres [...] O homem metafísico está morto, todo o nosso terreno se transforma com o homem fisiológico. Sem dúvida, a cólera de Aquiles e o amor de Dido permanecerão como pinturas eternamente belas; mas eis que a necessidade nos leva a analisar a cólera e o amor e a ver com precisão como funcionam essas paixões no ser humano. O ponto de vista é novo e se torna experimental, em lugar de ser filosófico [...] em suma, tudo se resume neste grande fato: o método experimental, tanto nas letras quanto nas ciências, está em vias de determinar os fenômenos naturais, individuais e sociais, dos quais a metafísica não havia dado até aqui senão explicações irracionais e sobrenaturais.[41]

Esse caráter "cientificista" também se revela com clareza nos prefácios das obras de Zola, como o escrito para *Thérèse Raquin*, em 1868:

Começa-se, espero, a compreender que meu objetivo foi científico, antes de tudo. Quando minhas duas personagens, Thérèse e Laurent, foram criadas, aprouve-me propor e resolver certos problemas; assim, tentei explicar a estranha união que pode se produzir entre dois temperamentos diferentes. Mostrei os distúrbios profundos de uma natureza sanguínea em contato com uma natureza nervosa. Que se leia o romance com cuidado e se verá que cada capítulo é o estudo de um caso curioso de fisiologia. Em uma palavra, só tive um desejo: havendo um homem poderoso e uma mulher insaciável, procurar neles a besta, ver apenas a besta, jogá-los em um drama violento e anotar escrupulosamente as sensações e os atos desses seres. Fiz simplesmente, sobre dois corpos vivos, o trabalho analítico que os cirurgiões fazem em cadáveres.[42]

Outra influência marcante: a de Prosper Lucas, autor do *Traité philosophique et*

physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie (Tratado Filosófico e Fisiológico da Hereditariedade Natural nos Estados de Saúde e Doença, 1850), base dos estudos de Zola para a concepção da família Rougon-Macquart. Em sua obra, Lucas recolhe dados e anotações anteriores para descrever e explicar o que chama de "representantes" das influências hereditárias (normais e anormais) nas formas físicas e nas almas: o pai e a mãe para a hereditariedade *direta*; os colaterais para a hereditariedade *indireta*; os ascendentes dos pais para a hereditariedade *de retorno*; os cônjuges anteriores. O que reaparece no preâmbulo de *La Fortune des Rougons* (A Fortuna dos Rougon, 1871): "Quero mostrar como uma família, um pequeno grupo de seres se comporta em uma sociedade, desabrochando para dar nascimento a dez, a vinte indivíduos que, à primeira vista, parecem profundamente dessemelhantes, mas que a análise mostra intimamente ligados entre si. A hereditariedade tem suas leis, como a gravidade"[43].

Embora tenha afirmado que as palavras romantismo e naturalismo nada significassem para si, a não ser fomentar querelas entre temperamentos opostos, Maupassant assevera no prefácio a *Pierre et Jean* (Pierre e Jean, 1887):

> Após as escolas literárias que nos quiseram dar uma visão deformada, sobre-humana, poética, enternecedora, charmosa ou soberba da vida, chega uma escola realista ou naturalista que pretendeu mostrar a verdade, nada senão a verdade e só a verdade... o romancista que pretenda nos dar uma imagem exata da vida, deve evitar, com todo o cuidado, a ordenação de acontecimentos excepcionais. Seu objetivo não é o de contar uma história, de nos divertir ou comover, mas o de nos forçar a pensar, a compreender o sentido oculto dos eventos... Em lugar de maquinar uma aventura e fazê-la andar de modo interessante até o epílogo, ele tomará suas personagens em um momento de suas existências e as conduzirá, por transições naturais, até o momento seguinte. Dessa maneira mostrará como se desenvolvem os sentimentos e as paixões, como se ama, como se odeia, como se combate em todos os meios sociais, como lutam os interesses burgueses, os interesses do dinheiro, familiares e políticos.[44]

Por sua vez, e tão logo houvera terminado *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), em colaboração com Ramalho Ortigão (1836-1915), Eça de Queirós (1845-1900), ao participar das Conferências do Casino, declarou-se um adepto da nova estética realista, naturalista ou experimental (termos que usou indistintamente, como também o escritor e teórico Júlio Lourenço Pinto [1842-1907]), justificando ser ela

> uma base filosófica de todas as concepções do espírito, uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano na eterna região artística do belo, do bom e do justo [...] É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como a arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter [...] A norma agora são as narrativas a frio, deslizando como as imagens na superfície de um espelho, sem intromissão do narrador. O romance tem de nos transmitir a natureza em quadros exatíssimos, flagrantes, reais[45].

Mas se os escritores realistas-naturalistas fizeram da plebe, do proletariado e dos novos arrivistas burgueses personagens habituais de suas narrações e dramas, nem por isso seus maiores representantes podem ser considerados positivistas sob os pontos de vista político ou filosófico. Que se comparem, por exemplo, as tramas impiedosas dos irmãos Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870), de Gottfried Keller (1819-1890), de Zola, de Maupassant, de Eça, de Thomas Hardy (1840-1928), de Giovanni Verga (1840-1922), de Blasco Ibañez (1867-1928) ou mesmo de nosso Aluísio Azevedo (1857-1913) para se perceber que, longe disso, a perspectiva de Comte acabou por se tornar doutrinariamente conservadora e messiânica, ao passo que a corrente literária manteve uma visão desencantada ou mesmo irônica e cética da ordem social. O que ainda hoje se chama "darwinismo social", ou seja, a convicção de que as relações socioeconômicas reproduzem, à sua maneira, a luta natural pela sobrevivência do mais forte ou do mais apto ("as lutas fortes e cruéis da vida", conforme as elas se refere August Strindberg [1849-1912] no prefácio de *Fröken Julie* [Senhorita Júlia, 1888]) está visivelmente retratada em peças de Henry Becque (1837-1899), como *Les Corbeaux* (Os Corvos, 1882) e *La Parisienne* (A Parisiense, 1885), de Gerhart Hauptmann (1862-1946), como *Vor Sonnenaufgang* (Antes da Aurora, 1889), *De Waber* (Os Tecelões, 1891) e *Der Biberpelz* (A Pele de Castor, 1893), ou do próprio Strindberg, como *Kamraterna* (Camaradas, 1888) *Fadren* (Pai, 1887), *Dödsdansen* (A Dança da Morte, 1901), *Debet och kredit* (Débito e Crédito, 1892), em cujas peças e contos (*Giftas* [Casamentos, 1884-1886]) o darwinismo se revela na forma de antifeminismo radical e socialismo anárquico.

Em suas obras finais, como *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité* (Sistema de Política Positiva ou Tratado de Sociologia Instituindo a Religião da Humanidade 1851-1854), Comte se mostra visivelmente um representante da contrarrevolução de 1789, imbuído, ao mesmo tempo, de fervor pela ciência e por uma tutela espiritual-religiosa cujo modelo retroage à Idade Média "teológica". Daí seu apelo ao progresso técnico-científico e à ordem religiosa:

> é preciso aqui construir irrevogavelmente o ponto de vista universal da verdadeira sabedoria, combinando finalmente, pela moral, dois aspectos correlativos que a ciência teve de provisoriamente separar. Sua apreciação sucessiva convém à filosofia e a religião exige sua união habitual, só ela podendo conduzir a vida real, tanto a privada quanto a pública [...] é necessário que a apreciação do passado seja suficientemente sistematizada para revelar o futuro. Ora, essa continuidade não poderia ser obtida a não ser que o progresso humano represente sempre o simples desenvolvimento de uma ordem imutável [...] nossa marcha só pode adquirir um caráter verdadeiramente positivo repousando, ao mesmo tempo, sobre a teoria da ordem e do progresso, as únicas capazes de nos preservar, uma do arbitrário, outra do absoluto [...] nenhum grande progresso pode efetivamente se realizar se não tende, enfim, para a evidente consolidação da ordem[46].

Como nunca desenvolveu uma crítica ou uma proposição de economia política e jamais se preocupou com uma teoria do Estado, permanecendo ancorado no âmbito das ideias, o positivismo acabou, estranhamente, se encaminhando para uma Religião da Humanidade (ou Grande-Ser), uma soteriologia quase irracional, considerando-se as expectativas racionais da época e da própria filosofia. Só a Humanidade importa, pois é ela a instância genérica que permite as vidas material, social, intelectual e moral dos indivíduos. Ela substitui a figura de Deus para dar "positividade" à vida social. Ou, nas palavras do próprio "evangelista":

> meu curso público de 1847 marcou o irrevogável acontecimento do positivismo religioso, condensando nossos sentimentos nos pensamentos e nossas ações em torno da Humanidade, definitivamente substituta de Deus. Desde então surgiu a elaboração simultânea do dogma, do culto e do regime, adequados à fé demonstrável, cuja plena sistematização constitui o destino principal deste tratado[47].

Na Inglaterra, Stuart Mill aproxima-se do positivismo no que se refere ao já tradicional aspecto empírico da filosofia britânica, fundamentado no conhecimento sensível e indutivo. Ou seja, se tudo o que podemos saber parte da experiência fornecida pelos sentidos, qual seria a garantia de nossas analogias, inferências e generalizações, pelas quais formulamos leis e princípios? Responde o próprio Mill no livro 2 de *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive* (Sistema de Lógica Dedutiva e Indutiva, 1843) que só um conjunto de inferências prévias e sensíveis é o que nos permite generalizar e concluir que o universo não é caótico, mas, ao contrário, está governado por regularidades, que ele segue um curso uniforme e que o desconhecido só pode ser vislumbrado pelo já conhecido. Embora materialista, Mill admite em *Essay on Theism* (Ensaio Sobre o Teísmo, 1874) a existência de uma ordem ou inteligência criadora do universo e, justamente por isso, cabe também ao homem dar um ordenamento e estabelecer uma harmonia na sociedade, por intermédio do bem, da justiça e da liberdade pessoal.

Já no início do século XIX, as ideias *positivas* de transformação e de adaptação vinham ganhando evidência com os novos historiadores naturais (ou naturalistas), caso de Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829) em *Philosophie zoologique* (Filosofia Zoológica, 1809) ou de Georges Cuvier (1769-1832) em *Discours sur les révolutions de la surface du globe* (Discurso sobre as Revoluções na Superfície do Globo, 1829), apesar de suas divergências. De qualquer forma, torna-se evidente a oposição ao criacionismo e à imobilidade dos seres vivos, ao mesmo tempo que ganham importância as condições ambientais para a sobrevivência e uma progressiva complexidade dos organismos.

Assim, por exemplo, escreve Lamarck:

> Todos os corpos físicos, quaisquer que sejam, sólidos, fluidos, líquidos ou gasosos, estão dotados cada qual de qualidades e de faculdades que lhes são próprias; mas nas sequências do movimento difundido entre eles, *tais corpos encontram-se submetidos a relações e mutações diversas* em seu estado e situação; estabelecem entre si diferentes formas de união, de combinação ou de agregação; provam, em seguida, *mudanças infinitamente variadas*, até a desunião completa com seus outros componentes, separações de seus agregados etc.; assim, tais corpos adquirem outras qualidades e faculdades relativas ao estado em que cada um se encontra. Na sequência ainda da disposição ou da situação de tais corpos [...] das faculdades que cada um possui, das leis de toda ordem que governam suas mudanças e suas influências, enfim, do movimento que não lhes permite qualquer repouso absoluto, reina continuamente, em tudo o que constitui a natureza, uma atividade poderosa, uma sucessão de movimento e de mutações de todos os gêneros que nenhuma causa poderia reduzir, a não ser aquela que tudo fez existir. Olhar a natureza como eterna e, consequentemente, como tendo sempre existido, é para mim uma ideia abstrata e cuja razão não me poderia satisfazer [...] A natureza, ao *produzir sucessivamente* todas as espécies de animais e ao começar pelos mais imperfeitos ou mais simples, para terminar sua obra com os mais perfeitos, *complicou gradualmente sua organização* [...] e cada espécie, devido ao influxo das circunstâncias em que se encontrava, recebeu os costumes com os quais os conhecemos e as modificações de suas partes que nos mostra a observação.[48]

Pouco mais tarde, no artigo *Progress: Its Law and Causes* (Do Progresso: Sua Lei e Sua Causa), escrito em 1857, que trata da noção iluminista de progresso, Herbert Spencer se utilizou do termo "evolução", entendendo-o como princípio comum aos fenômenos não apenas materiais do universo, como também aos da sociedade. Essa concepção generalizante lhe foi sugerida pela filosofia natural de Friedrich Schelling (1775-1854), pelos naturalistas e pela então recente teoria de desenvolvimento embriológico do médico e fisiólogo Karl von Baer (1792-1876), que descobriu o estágio de blastocisto, a notocorda e o óvulo, e que havia exposto tal teoria no livro *Über Entwicklungsgeschichte der Thiere* (Sobre a História do Desenvolvimento dos Animais), de 1828. Dois anos depois do artigo de Spencer, Darwin tornaria popular o termo em seu livro *On the Origin of Species* (A Origem das Espécies, 1859), asseverando que a evolução, no caso dos organismos vivos, ocorria por seleção natural. Darwin, na verdade, limitou o conceito de evolução aos seres vivos, enquanto Spencer o empregou com referência a todo o universo. Em sua opinião, ela se caracteriza pela passagem de um estado inicial de indefinição, mais homogêneo ou simples, para outro mais definido, heterogêneo ou de maior complexidade em formas e conexões.

Por conseguinte, a noção de estabilidade ou permanência (de naturezas filosófica ou religiosa) foi profundamente abalada em favor de uma visão de contínuas mudanças, apesar da indestrutibilidade da matéria e da conservação das energias. Tais princípios, segundo Spencer, submetem-se à lei inexorável da "integração da matéria e dispersão do movimento"[49].

E no que se refere à sociedade, à cultura, a promessa de desenvolvimento, trazida pela complexidade, assemelha-se à lei dos três estágios de Comte. A progressão evolucionária do simples para o composto pode ser observada nas relações socioeconômicas. Haveria então dois

tipos de sociedade ao longo da história: a militante, anterior, e a industrial, de sua época. A primeira esteve fundamentada em relações hierárquicas ou estamentais de obediência, enquanto a industrial se construiu sobre obrigações voluntárias ou livremente contraídas.

Fora do ambiente francês, no entanto, talvez tenha sido a corrente do positivismo materialista alemão a que mais tenha repercutido sobre as perspectivas da literatura naturalista. Seus principais expoentes – Karl Vogt (1817-1895), Jakob Moleschott, Ernst Haeckel e Ludwig Büchner (1824-1899) (irmão mais jovem do dramaturgo Georg Büchner) –, todos pesquisadores das áreas biomédicas, dedicaram-se a combater as ideias dualistas nas ciências, exercendo assim influências diretas sobre a filosofia e o espírito do tempo. Os autores acreditavam que suas investigações apontavam claramente para a prevalência absoluta dos mecanismos biológicos sobre o funcionamento de toda a vida animal, incluindo os aspectos psicológicos e teleológicos do ser humano. Daí serem considerados "monistas materialistas". Para Moleshott, por exemplo, em *Der Kreislauf des Lebens* (O Ciclo da Vida, 1852), os fenômenos fisiológicos ou vitais se bastam a si mesmos, ou seja, não necessitam, em termos explicativos, de qualquer hipótese extrafísica ou sobrenatural. Büchner, professor em Tübingen, defendeu as proposições de Moleschott em sua obra *Kraft und Stoff* (Força e Matéria, 1852), reafirmando as ideias de indestrutibilidade da matéria e das energias, de evolução e de imutabilidade das leis naturais. Para ambos, o que chamamos de *espírito* é resultado de uma ação cooperada de muitas substâncias dotadas de qualidades e de forças naturais. No entender de Büchner, desprezar a importância da matéria, e com isso o próprio corpo, é uma aberração a que só se pode chegar por via de ignorância ou fanatismo. Já Haeckel aduziu muitas observações e fatos em apoio à teoria de Darwin (embora não estivesse inteiramente convencido da seleção natural), além de contribuir grandemente para a taxionomia biológica (são dele, por exemplo, e entre outros, os termos *filo, filogenia, ontogenia, ecologia, elo perdido*). Com suas investigações iniciais, que resultaram na obra *Generelle Morphologie der Organismen* (Morfologia Geral dos Organismos, 1866), propôs o paralelismo entre a evolução do embrião individual e o desenvolvimento filogenético da espécie a que ele pertence. Bem mais tarde, já no final do século, escreveu *Die Welträtsel* (Os Enigmas do Mundo, 1899), livro de enorme sucesso de vendas em toda a Europa. Ali se sustenta mais uma vez a tese da ciência como poder de revelação do mundo e caminho de liberação e salvação humanas.

Na Itália, por fim, deparamo-nos com Roberto Ardigò, sacerdote que, face a uma crise religiosa aos quarenta anos, abandonou o hábito para se consagrar à filosofia e ao ensino,

atraído pelas ideias de Pomponazzi, de Comte e de Spencer. Em *Pietro Pomponazzi* (1869), escreve:

> O pensamento moderno, ao qual deve a Europa a sua atual condição de grandeza e potência, é o amadurecimento de uma filosofia que nasce perto de nós durante os anos da Renascença [...] Na época atual, os direitos do homem, da Revolução Francesa, se tornaram leis da sociedade; o sentimento individual, da Reforma Germânica, converteu-se na efetiva liberdade civil e religiosa, e os novos princípios racionais, do Renascimento Italiano, converteram-se em nossa ciência positiva. Nesta época, a especulação não tem valor, mas apenas aquilo que está fundamentado na observação e no experimento, e na qual se estima, sobretudo, a moralidade do trabalho.[50]

Um ano depois, em *La psicologia come scienza positiva* (A Psicologia Como Ciência Positiva, 1870), reafirma a noção e a realidade do *fato* como base de toda pesquisa e reflexão:

> este possui uma realidade própria em si mesmo, uma realidade inalterável que nos vemos obrigados a afirmar, tal como nos é dada e a encontramos, com uma absoluta impossibilidade de nada tirar-lhe ou acrescentar; o fato é algo divino; o abstrato, ao contrário, somos nós que o formamos; e podemos formá-lo como algo de especial ou de mais genérico; por conseguinte, o abstrato, o ideal, o princípio teórico são humanos[51].

Esse *fato* do estudo científico ou da proposição filosófica equivale, no universo literário do naturalismo, à "fatia de vida" que serve de ponto de partida à narração, assim conservada em sua máxima verdade. A sociedade, por sua vez, corresponde ao ambiente próprio do homem e, por isso mesmo, o condiciona sob todos os aspectos, tal como os fenômenos físicos e químicos determinam as condições naturais. Daí a preferência pelo romance, veículo mais apropriado ao aprofundamento descritivo dos mecanismos e das condições psicológicas e sociais.

Bibliografia

ARDIGÒ, Roberto. ***Pietro Pomponazzi.*** Mantova: Giustino Soave, 1869.

CABANIS, Pierre-Jean-George. ***Rapports du physique et du moral de l'homme.*** Paris: Chapelet, 1805.

COMTE, Auguste. ***Cours de philosophie positive: 1re et 2e leçons***. Édition électronique par Jean-Marie Tremblay. Saguenay: Université du Québec à Chicoutimi, 2002. Collection Les Classiques des sciences sociales. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/>. Acesso em: 29 dez. 2014.

____. ***Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité, t. 3: Dynamique sociale.*** Paris: L. Mathias, 1851-1854.

____. ***Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité, t. 4: Tableau synthétique de l'avenir humain***. Paris: L. Mathias, 1851-1854.

EÇA DE QUEIRÓS, José Maria. O Realismo Como Nova Expressão da Arte. (Reconstituição de António Salgado Júnior). In: SALGADO JÚNIOR, António. ***História das Conferências do Casino.*** Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

HUYSMANS, Joris-Karl. Émile Zola et l'Assomoir**.** ***L'Actualité***, 1896. Versão eletrônica publicada por Brendan King. Disponível em: <http://www.huysmans.org/>. Acesso em: 29 dez. 2014.

LAMARCK, Jean-Baptiste. ***Philosophie zoologique.*** Paris: Dentu, 1809.

LUCAS, Prosper. ***Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie***. Paris: J.B. Baillière, 1850.

MAUPASSANT, Guy de. ***Pierre et Jean.*** Paris: Paul Ollendorff, 1899.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Darío (orgs.). ***Historia del Pensamiento Filosófico y Científico, v. 3: Del Romanticismo Hasta Hoy***. Barcelona: Herder, 1988.

SAINT-SIMON, Claude-Henri de. ***La Physiologie sociale: Œuvres choisies par Georges Gurvitch***. Édition électronique par Jean-Marie Tremblay. Saguenay: Université du Québec à Chicoutimi, 2003. Collection Les Classiques des sciences sociales. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/>. Acesso em: 29 dez. 2014.

SPENCER, Herber. Progress: Its Law and Causes. ***Westminster Review***, v. 67, 1857. Disponível em: <http://www.history.ox.ac.uk/>.

TAINE, Hippolyte. ***Philosophie de l'art.*** Paris: Germer Baillière, 1865.

ZOLA, Émile. ***Le Roman expérimental.*** Paris: Charpentier, 1890. Disponível em: <http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/>. Acesso em: 29 dez. 2014. (Trad. bras.: ***O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro***. 1. ed. Tradução de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982. Elos, 35.)

____. ***Thérèse Raquin***. Disponível em: <http://beq.ebooksgratuits.com/>. Acesso em: 8 out. 2015.

____. ***La Fortune des Rougons***. Disponível em: <http://beq.ebooksgratuits.com/>. Acesso em: 8 out. 2015.

3. PARA UMA EPISTEMOLOGIA DO NATURALISMO

Leda Tenório da Motta

Enquanto os deuses ainda estavam entre nós, as histórias giravam em torno de destinos míticos e ações extraordinárias, e era preciso saber contá-las. No mundo que chamamos clássico, tal habilidade residia na boa imitação dos fatos – aqui chamados belas ações virtuosas, a menos que fossem baixamente cômicos –, o que significa dizer que a *mimesis* é uma forma de realismo, que o realismo é uma constante da arte ocidental, e que o real imitado é sempre um falso real, uma postulação da realidade. Eis porque, num dos capítulos de *Discusión* (Discussão, 1932), Jorge Luis Borges (1899-1986) poderá passear entre clássicos, barrocos e românticos falando numa só fantasia da verossimilhança e em muitos registros imaginativos possíveis dela[52], enquanto em seu tratado obrigatório sobre a representação da realidade na literatura ocidental Erich Auerbach (1882-1957) se dispensará de qualquer definição de "realidade" ou "realismo", unicamente expondo, através de certo número de textos escolhidos, as etapas de um longo processo, que vê culminar no naturalismo, com Edmond de Goncourt (1822-1896) e Émile Zola (1840-1902), principalmente[53].

É quando os deuses nos abandonam que o céu mitológico dos artistas começa a transformar-se em céu real, e a pintura da realidade passa a submeter-se a outros critérios de verdade que não as regras miméticas instituídas. Em pintura, sabe-se que as naturezas mortas entram em cena – com seus frutos, flores e animais expostos em espetáculo de perfeita crueza –, quando o observador do mundo saído dos gabinetes renascentistas do livro começa a aperfeiçoar-se no cientista experimental esclarecido, que já não o enxerga apenas com o olho do espírito, mas o quer conhecer sensualmente. Liga-se a esse impulso toda a reviravolta do instigante grupo de novos paisagistas que, surgido na altura do quarto decênio do século XIX, passaria para a história com o nome de Escola de Barbizon, em alusão à região próxima à floresta de Fontaineblau que lhe serve de ateliê a céu aberto. Essa corrente continua na França a linha inglesa de John Constable (1776-1837), já disposto a romper com o prestígio da interioridade das artes e a deslocar seu cavalete para fora da torre de marfim em que se fecham os espíritos bem-pensantes. E toda essa descida em direção à terra – a que também é preciso referir as naturezas e durezas de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) e Gustave Courbet (1819-1877) –, consolida-se com a pintura da luz, desde 1863, data do primeiro Salão dos Recusados,

graças à intervenção destes outros transformadores do padrão neoclássico que são os impressionistas, ou meros impressionistas, como são percebidos.

No âmbito das belas-letras, seria preciso esperar um pouco mais para que caísse por terra a ideia de que o maior elogio que se poderia fazer a um criador era apontar sua imaginação. O que termina por acontecer, às margens do Sena, quando da intervenção do Grupo de Médan – Émile Zola, Guy de Maupassant (1850-1893) e Karl-Joris Huysmans (Charles-Marie-Georges Huysmans, 1848-1907), na sua melhor formação –, assim chamado por causa do sítio também solar em que escolhe se fixar, por volta de 1876, para lançar as bases de um projeto romanesco cujo intuito também é ir aos objetos mesmos. É a essa origem – principalmente francesa – que o naturalismo em literatura é sempre referido. Por certo, nem tudo que se abriga sob tal denominação é semelhante e, assim como acontece com os grandes autores, seus representantes são donos de mundos e estilos próprios. Mas poderíamos dizer que um traço inicial os reúne: é do homem particular, posto no seu *habitat* e visto como sua continuação que desejam falar, não dessa abstração ou idealização que é o homem universal. Trata-se de passar do invisível ao visível. Eis porque, no importante fórum internacional de pesquisas filosóficas e literárias que é o Colloque de Cérisy, quando de seus trabalhos do ano de 1976 em torno do naturalismo literário, um dos especialistas convidados atribuía aos textos desses artífices da palavra também defensores da verdade da vida a propriedade de serem "um órgão de visão"[54].

Quem quer que queira dedicar-se a um exame em profundidade dessa revolta simbólica deve – aliás –, começar por notar que todos os salões se comunicam. *Habitué* dos ateliês de pintura e amigo pessoal dos pintores, ao mestre de Médan – Zola – não ocorre apenas jantar em casa dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt (1830-1870), mas frequentar um jovem burguês endinheirado e talentoso, por nome Édouard Manet (1832-1883), de que, de início, todos riem, e que ele felicita por não temer tal opinião, nem tremer diante de seus opositores[55]. Por outro lado, é notória a amizade de Zola com Paul Cézanne (1839-1906), um velho companheiro dos tempos dos bancos escolares em Aix-en-Provence e, depois disso, alguém com quem discutir, pela vida afora, a questão do olho e o espírito. Destinada a manter-se para sempre – inclusive no modo passional, desde 1886, quando Cézanne se dá por melindrado com Zola, ao ver-se retratado na personagem em pane de criação do romance *L'Oeuvre* –, essa é uma ligação de mão dupla: Cézanne põe Zola no caminho das artes plásticas e Zola, tão logo Cézanne chega a Paris, passa a apresentar-lhe tudo o que está acontecendo de importante ali em matéria de pintura. "Juntos remoemos um monte de ideias terríveis, passamos em revista e rejeitamos todos os

sistemas e depois de um rude labor chegamos à conclusão de que, fora da vida pulsante e individual, só havia mentira e tolice" [56], escreve Zola ao amigo, em seus primeiros anos parisienses, fazendo um balanço dessa comum trajetória, que deixa ver tudo o que ambos precisaram recusar para iniciar suas trajetórias singulares.

Assinalar essa troca de impressões entre os dois não é dizer pouco sobre os laços que se estabelecem entre a novelística moderna e o talvez mais importante deslocamento do olhar já sobrevindo à história da arte. A esse cruzamento de destinos simplesmente devemos a reformulação moderna do *ut pictura poesis*.

Não obstante, tudo isso não nos tem impedido de passar apressadamente pelos bastidores da criação zolaniana e de desconsiderar, no mais das vezes, esse conluio das frentes avançadas das artes que estão se impondo, nesse momento, sobre as ruínas do classicismo. Assim, terminamos por ignorar também esse outro dado importante relacionado aos anos de formação de Zola e, forçosamente, a qualquer apresentação ou reapresentação que se queira fazer do realismo naturalista: em jovem, quando recém-chegado da província à capital, o futuro autor desse monumento de vinte romances em série, *à la* Honoré de Balzac (1799-1850), que é *Les Rougon-Macquart* (Os Rougon Macquart, 1871-1893), é um crítico de artes. É bem verdade que em tudo diverso do modelo dos praticantes do metiê até então, pois a própria crítica está sendo revolucionada nesse momento que entra em cena uma nova categoria – a dos merchantes –, para fazer melhor a ponte entre a nova pintura e o público, que já não sabe mais a que se ater. Mais perto dessa intermediação moderna, Zola é de todo modo, ao longo dos anos de 1860, um comentador das artes plásticas.

Trata-se, inicialmente, no seu caso, de uma espécie de mistura de necessidade e paixão. De fato, atuar como crítico-jornalista, em Paris, é a saída que se apresenta, num primeiro momento, a esse homem sem fortuna, para manter-se longe de casa. Entretanto, se em nossas revisitas ao movimento sempre mencionamos que o primeiro Zola foi um ativo colunista dos jornais parisienses, notadamente daqueles suscetíveis de abrigar um *enragé* das causas libertárias, e que ele estava, assim, entre aquelas figuras da vida finissecular francesa que se começa então a chamar de "intelectuais", também não nos damos conta, o suficiente, das relações desse ativismo com a implantação da estética naturalista, na sua frente mais impositiva, a francesa. Pois ocorre que, mais que fazer dos jornais um meio de vida e uma tribuna política, Zola os tomará de assalto para sustentar, nada mais, nada menos, que aquilo que entende ser a verdade sobre Manet e seus amigos desviantes. É isso que desencadeia a assim chamada "batalha do

impressionismo”[57], que é ele a desencadear, como seria ainda ele, mais adiante, a desencadear a batalha em torno da revisão do processo Dreyfus.

De fato, antes mesmo de se colocar contra a direita francesa que faz de um militar judeu um traidor da pátria, e movido pelo mesmo ímpeto com que se colocará contra as Forças Armadas nacionais, Zola já contesta, em alto e bom som, a opinião dos júris bem-pensantes das exposições de que os Manet e os Camille Pissarro (1830-1903) são expulsos, por serem considerados rudemente naturais. Dessa maneira, ele reconduz, aliás, duas grandes tradições francesas em artes: a dos enciclopedistas que reveem a definição do “Belo”, conceito a que, como se sabe, Denis Diderot (1713-1784) dedica um verbete no seu grande dicionário enciclopédico; e a dos Salões de Baudelaire, a que os Salões zolanianos se equiparam na fineza e na proeza dos comentários. A essa sua intervenção os impressionistas devem tudo, como enfatiza o devotado organizador dos escritos sobre arte de Zola, Jean-Pierre Leduc Adine, no prefácio à mais recente reunião desses antigos textos inicialmente jornalísticos que andavam esquecidos. “Se é verdade que conhecemos tudo sobre a carreira de Zola escritor, ignoramos o crítico de arte e o fato de que seus *compte-rendus* dos Salões tiveram uma grande audiência desde o primeiro artigo”[58].

Com efeito, desde muito cedo Zola ousa julgar os que julgam e o faz à maneira de Charles Baudelaire (1821-1867): pondo sob suspeita a própria França e os próprios franceses, com seu gosto ou bom-gosto comedido. “Vocês bem sabem” – escreve – “que na França somos cheios de prudência, não arriscamos um único passo sem um passaporte devidamente assinado e contra-assinado”. A estes que carimbam passaportes, os críticos de velha escola, ironiza: “o realismo, para muita gente, consiste na escolha de um assunto vulgar”. E não teme dizer que aquilo que vem sendo recepcionado nessas exposições anuais chamadas Salões não é “a expressão inteira e completa da arte francesa”, que o que ali se pode ver não é representativo dos artistas mas dos jurados, que são “frias e baças essas salas em que se exibem, sob uma luz crua, todas as mediocridades e todas as reputações roubadas”[59]. A notar que todo esse labor rende um punhado de livros – de que sabemos, hoje, que são os primeiros que se tem sobre o impressionismo[60] –, e que esse labor prolonga-se até tarde, levando-se em conta que as cronologias mostram que Zola ainda publicava artigos sobre pintura em 1896, quando envia pelo *L’Aurore* (A Aurora) a célebre carta aberta ao presidente da república que reincendeia o caso Dreyfus[61].

Moderno e disposto como um moderno a submeter sua arte ao crivo das demais artes, Manet

o mobiliza como a Baudelaire, Eugène Delacroix (1798-1863). Isso explica que tenha feito de *Le Déjeuner sur l'herbe* (Almoço na Relva, 1862-1863) seu problema. Com efeito, é de Zola a primeira voz a erguer-se para contestar que essa peça seja, além de vulgar, sensacionalista e obscena, como se pretende que ela seja, porque temos aí uma mulher nua que posa escandalosamente ao lado de dois homens de terno. Quando, na verdade – ele corrige –, não se trata tanto das personagens envolvidas – em que pese apreciar-lhes a sátira –, mas, sim, de contraposições cromáticas, que se deixam observar graças ao escuro das indumentárias e ao claro da carnação feminina, num cenário físico impositivo, pelo que comporta nuances volumétricas do verde produzidas pelo impacto dos raios solares. Tudo isso já são os objetos e o corpo naturalista. Assim, veja-se como esse novo crítico recepciona a mal falada tela: "Eu revi *Almoço na Relva*, essa obra-prima exposta no Salão dos Recusados, e desafio os nossos pintores da moda a oferecer-nos um horizonte maior e mais repleto de luz e ar. Sim, vocês continuam rindo, porque estão viciados com os céus cor de violeta de Nazon[62]. Aqui, há uma natureza bem construída, que só poderia desagradá-los"[63]. Por "natureza bem construída" ele entende a consciência das relações espaciais, que é aquela a que se chega com o olho da cara – aquele mesmo de que tratava a *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Carta Sobre os Cegos Para Uso dos Que Enxergam, 1749) de Diderot, poder-se-ia lembrar – , antes que com as pinças atenuantes do artista que poetiza, objeto declarado de seu desafeto[64]. É o trabalho do olho que ele valoriza em Manet, e a propósito escreve: "ele vê claro, vê por massas, vê como vê"[65].

Uma briga insistente com o *poético* e o *poeta* percorre esses escritos heroicos. Mas não nos enganemos: nem se trata de qualquer expressão do poeta, nem Zola deixa de ser um poeta. Caso contrário, não estaríamos falando dele ainda hoje. É o que um seu contemporâneo dos mais ilustres – Marcel Proust (1871-1922) –, reconhecia, de algum modo, no calor da hora, já que encarrega a duquesa de Guermantes, reputada pelo *esprit de finesse*, de lançar, em meio a uma conversa numa recepção grã-fina, esta verdade na face dos presentes: "Mas Zola não é um realista, Madame, é um poeta"[66]. Proust nos instiga a desconfiar, assim, por personagem interposta, de que Zola é como Baudelaire: um artista da dupla postulação.

Esse palpite da duquesa nos deixa entender melhor a visão que tem Zola das coisas ditas reais. De fato, essa visão está longe de ser tão simples quanto pensaram e ainda pensam muitos. Sua natureza é, ao mesmo tempo, menos e mais interiorizada que a dos grandes clássicos que o antecedem. De fato, se para ele, de um lado, tudo está no objeto, por outro lado, aquele que "vê

o que vê" não deixa de modificar o que tem diante de si. Não há aqui uma empiria infensa à organização do olhar, logo, à dimensão da interioridade. E há algo de invisível no visível. Este olhar-para-fora é sutil. É por isso que Zola não cessa de repetir, em seus artigos, que nem Manet, nem Claude Monet (1840-1926), nem Pissarro, colocados diante da mesma paisagem, a representariam tal qual, pois, no trânsito para o exterior, insinua-se a individualidade, a personalidade, o temperamento, e nada poderia impedir a autonomia de suas visões, tanto mais interessantes quanto próprias.

Entende-se, então, que "temperamento" seja uma das palavras-chave do repertório de Zola. Isso nada tem a ver com os velhos protocolos contemplativos, ao contrário, o que ele percebe nos pintores, com espantosa clarividência, e toma para si é sua capacidade de, ao libertar-se da verossimilhança ilusionista, assumir sua arte no plano dela mesma. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) o terá explicado ao afirmar: "É ao emprestar seu corpo ao mundo que [o pintor] o muda em pintura. Para compreender tal transubstanciação, é preciso reencontrar o corpo operante e atual."[67] Assim como para os impressionistas as cores não estão lá, depositadas na natureza, mas dependem da luz, e por isso mesmo se esfumaçam, assim também para Zola tudo o que vive pode significar. Como ele o proclama surpreendentemente: "A palavra 'realista' não significa nada para mim, que subordino o real ao temperamento. Façam obras verdadeiras e eu aplaudirei."[68]

O paradoxo vale, tanto mais, para a palavra "naturalismo". Não se sabe com exatidão quando Zola passou a lhe dar peso, lançando-a. Manuais e histórias da literatura não se decidem entre o prefácio a *Thérèse Raquin* e o Salão intitulado "Os Paisagistas". Pouco importa. O que, sim, importa, é notar que é dessa mesma duplicidade que se trata. Seja onde for que tenha despontado pela primeira vez, o "naturalismo" zolaniano é, de um lado, transposição para a literatura dos métodos científicos, de outro lado, submissão dos fenômenos naturais aos atos humanos[69].

A tendência não é apenas zolaniana, mas geral, pelo menos no seio de Médan. Efetivamente, note-se que essas são as mesmas paradoxais disposições de espírito que reencontramos em alguém tão próximo de Zola quanto Maupassant. Por exemplo, ele escreve: "Se for um artista, o realista não buscará mostrar a fotografia banal da vida, mas uma visão mais completa, mais penetrante, mais pregnante que a própria realidade"[70]. Daí justamente haver tanto realismo fantástico, junto com tanta observação cáustica da pequena-burguesia, nos contos de Maupassant. E as coisas não são diferentes em Huysmans, que, aliás, derivaria para aquele

artificialismo decadentista de que *À Rebours* (na boa tradução de José Paulo Paes: Às Avessas, de 1884) é um emblema, que vai parar diretamente nas mãos de Stéphane Mallarmé (Étienne Mallarmé, 1842-1898)[71].

Em suma: trata-se de um movimento artístico gestado diante de um outro movimento artístico, que leva a refletir.

A reflexão intelectual de Zola durante os anos de juventude antecede sempre suas obras literárias, nota, a propósito, seu biógrafo[72]. De fato, *Thérèse Raquin*, cujo prefácio é considerado o primeiro texto programático de Zola (embora ele lhe tenha recusado tal estatuto), quase entra pelo decênio de 1870: publica-se em 1868. Por outro lado, é ainda mais tardio o conjunto de obras que se considera serem de exposição doutrinária. *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental), que sistematiza e racionaliza a doutrina, e a obra coletiva *Les Soirées de Médan* (As Noites de Médan), que afirma a coerência do cenáculo, em sua diversidade, são ambas de 1880. Sucedem-nas *Le Naturalisme au théâtre* (O Naturalismo no Teatro) e *Les Romanciers naturalistes* (Os Romancistas Naturalistas), de1881. Nesse ponto, sua crítica de arte, reunida em coletâneas como *Mes haines* (Meu Ódio) e *Mon salon* (Meu Salão), já tem vinte anos[73]. A força, a precedência e a abundância desses primeiros escritos convidam – então –, não apenas a tomar o pensamento do crítico de artes plásticas como um fio da meada, mas a fazê-lo concorrer para uma epistemologia do naturalismo.

Tal pista de trabalho reforça-se quando se leva em conta que, além de cultor e defensor das dissidências pictóricas de que foi contemporâneo, Zola foi um amante da fotografia, que se tornara objeto de mostração nos recintos das belas-artes e, ele mesmo, um fotógrafo, dono de seu próprio estúdio fotográfico e responsável por suas próprias revelações. Trata-se de outro índice apreciável do elo entre essas duas modernidades em vias de implantação, não só porque o novo romancista adere assim a uma nova expressão da visualidade, que ganha espaço nos corredores oficiais das artes – já havendo exposições fotográficas desde o Salão de 1859, aquele mesmo que seria comentado por Baudelaire, que não a vê com tão bons olhos e aproveita a ocasião para detratar os fotógrafos[74] –, mas porque, ainda que saibam que pintar não é fotografar, os impressionistas percebem que a fotografia lhes possibilita fazer observações firmes e contínuas das aparências que interessam, e passam a considerá-la uma aliada. Tanto é que Edgar Degas (1834-1917), ele também fotógrafo, acompanha de perto o trabalho dos estúdios fotográficos, e a primeira exposição de seu grupo dissidente, acontecida em 1874, conta com o apoio e com as diretivas de Félix Nadar (1820-1910), pai de Paul Nadar (1856-

1939), que continuou o estúdio do pai, em cuja casa o revolucionário evento se realiza[75].

A lembrar também que, em seu prestigioso estudo sobre o romance inglês, Ian Watt (1917-1999) observa que, se no plano das ilações críticas o termo "realismo" remete à corrente dos realistas franceses, em definição estética a palavra foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a "vérité humaine" de Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)[76]. E ainda que Auerbach, que tudo faz girar, progressivamente, em torno dessa mesma humana condição, e cujo livro termina com a apresentação de *Germinie Lacerteux* (1865) de Edmond de Goncourt, também associa o romance naturalista à pintura, e o faz a propósito da polêmica envolvendo o estilo baixo de Zola, inspirado no de Goncourt. Ele rememora a pintura flamenga do século XVII, com toda a orgia de dança e bebedeira a que se entregam as classes baixas do povo, tal como retratadas em Peter Paul Rubens (1577-1640) ou em Jacob Jordaens (1593-1678), e tudo o que o senso comum poderia sentir diante desse naturalismo grosseiro, e compara esse estranhamento àquele que provoca Zola[77]. Nota que o instigante nessa remissão, aparentemente fortuita, é que, remetidos ao léxico visual da pintura, o realismo e o naturalismo podem ser entendidos como fatos intertextuais. Goncourt retrabalha os holandeses – diríamos lendo Auerbach –, como Zola, os impressionistas. Aliás, como bem assinalou o biógrafo Henri Mitterand, a obra zolaniana não vive só de uma atenção metódica ao que se passa fora do quadro da representação, nem de uma técnica perfeita da composição narrativa, mas de uma reserva inesgotável de configurações metafóricas, simbólicas e míticas[78]. Outros falarão numa "literatura de ressonâncias", que vale pelas ideias que reflete e amplifica apaixonadamente[79]. Essa reserva é sua rede intertextual, o texto zolaniano sairia de outros textos, verbais ou não.

Poder-se-ia argumentar, em sentido contrário, que o que as narrativas realistas plasmam, não são formas puramente simbólicas, mas configurações do próprio mundo catastrófico que querem retratar. É o que fazem os sociólogos das artes, que preferem prender Zola à história particularmente convulsiva que lhe tocou, tanto mais que seu período de atividades mais intensas é aquele mesmo recoberto pelo ciclo monumental de *Les Rougon-Macquart*: o que vai do golpe de 1848 e da instalação do Segundo Império de Carlos Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873)à Guerra Franco-Prussiana, à Comuna de Paris e à Terceira República. Ligado a um mundo que, com todos esses abalos estruturais, parece estar acabando, o naturalismo repercutiria a grande luta entre as forças do progresso e as forças do passado, entre o espírito republicano e o espírito conservador, entre a esquerda e a direita que marcam o período. Segundo alguns, é por essa via que se entende a peleja das sombras contra a luz que a obra de

Zola investe. A literatura é, mais que nunca, nesse ponto, inseparável da moral, da política, da religião, da filosofia e o debate em torno dela não pode ser reduzido ao plano estético, mas deve ser posto em termos ideológicos, como dizia alguém em Cérisy[80].

Essa é uma declinação da tese de Georg Lukács (1885-1971), segundo a qual os escritores que viveram na época do primeiro capitalismo foram forçados a figurar a realidade como a viam, renunciando, deliberadamente, à representação da vida bela, e lançando na lama tudo o que havia de grande e de nobre no homem[81]. No Brasil, onde ela prosperou particularmente, também encontramos bons estudos nessa linha. Sabemos quanto se observa aqui, em lugares universitários de prestígio, o pressuposto teórico de que as narrativas literárias recolhem e reinterpretam a materialidade histórica. Esse é particularmente o caso das realistas, que não podem ser vistas como meramente descritivas de uma paisagem social, pois interiorizam em sua forma específica aquilo que está fora, de tal sorte que expõem os princípios constitutivos da sociedade de que procedem e, inversamente, conformam.

Dentro de tais perspectivas, o que de melhor se imputa à tomada de consciência crítica de Antonio Candido (1918-) é localizar na novelística brasileira, notadamente no romance de Aluísio Azevedo (1857-1913), de que trata o ensaio considerado crucial "De cortiço a cortiço", uma continuação entre estrutura social e forma romanesca. Por certo, pensa Candido, *O Cortiço* (1890) de Aluísio sai de *A Taberna* (1876) de Zola e repercute o modelo zolaniano. Entretanto, o brasileiro não escreve apenas sob a influência do francês, mas também sob o estímulo direto da situação brasileira. Isso muda tudo. Assim, se em ambos os casos se trata de pobres e da pobreza, uma é a pobreza francesa à época do desmoronamento do Segundo Império napoleônico, outra, a pobreza que se dissemina no estágio primitivo da acumulação capitalista no nosso período joanino. É nesse sentido que essa é legítima literatura brasileira e não cópia do modelo estrangeiro. Dá-se o mesmo com *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), a que Candido se dedicou no mesmo momento, nos anos de 1970, mostrando que a malandragem de Leonardo Pataca recolhe nossa própria experiência histórica, qual seja a da desordem num mundo sem trabalho. Aqui, a experiência encravou-se no processo narrativo[82].

De delineamentos adornianos, foi desse arcabouço que partiu recentemente Salete de Almeida Cara para, por sua vez, repensar Zola. Em seu *Marx, Zola e a Prosa Realista* (2009), ela chega a alinhar Zola a Marx, vendo-os reagir juntos e consonantes à mesma situação política, num mesmo ímpeto crítico e fazendo da mesma experiência do presente o eixo de suas produções. Ambos partilham um campo onde confluem a literatura, o ensaio e a história,

escreve ela, e acrescenta: “Em comum a essas duas prosas, é possível observar uma imaginação historicamente situada, necessária tanto ao ficcionista quanto ao ensaísta, que não se furtam a apreender a negatividade inscrita na matéria que observam”[83]. Razões apenas literárias não poderiam explicar essa “épica”. Aqui, refuta-se o Roland Barthes (1915-1980) do igualmente crucial ensaio “L’Effet de réel” (O Efeito de Real, 1968), quando vê uma atividade fantasmática na representação realista e faz da descrição, justamente, o correlato formal desse imaginário não histórico[84]. O narrador fala de um lugar bem preciso, e esse lugar não pode ser o texto, pensa ela.

Essas são considerações apreciáveis, até porque os realistas de todos os laboratórios de criação são animais políticos, que se alinham à esquerda, fotografando as margens sociais, quando não são anarquistas, como no conhecido caso de Courbet, outro pintor querido de Zola e um aderido dos sublevados de 1871, que será processado por ataque ao patrimônio público durante os episódios da Comuna. Mas também porque, tendo vivido na pele a condição pequeno-burguesa, e oferecendo seus préstimos a uma indústria cultural já incipiente, aportam uma interessante e igualmente clássica chave interpretativa para o pessimismo histórico que vibra no famoso ódio ao burguês dos realistas, cujo documento maior é o *Dictionnaire des idées reçues* (Dicionário das Ideias Feitas, 1913) de Gustave Flaubert (1821-1880)[85]. O próprio Barthes, aliás, atribui a esse filho espiritual de Flaubert que é Maupassant a proeza de alvejar o particular estado de alienação da pequena-burguesia francesa, premida entre sua vaidade social e a mesquinhez de sua condição[86].

Sem descartar tais vislumbres, optamos por preferir o Barthes que – pela mesma ocasião, esgueirando-se da abordagem histórico-social do problema para a sua construção simbólica –, não deixa de ver na morbidez de Maupassant uma “física da catástrofe”, o que nos parece mais pertinente a uma abordagem em profundidade da forma naturalista, ou do naturalismo como forma. De resto, embora estivesse tão atento aos movimentos do presente, é o próprio Zola quem nos guia nessa direção, mesmo quando a apontar, em suas obras programáticas, o “senso do real” e sua ilação imediata, o “meio”, como os operadores centrais do dispositivo naturalista. Pois, ao contrário do que possa parecer, menos que fiadores de uma reportagem histórica, esses operadores são empréstimos tomados de grandes modelos literários precedentes. Dito de outro modo: como teórico do romance, Zola está principalmente de frente para o próprio romance. Desde o dia em que entrou para a editora Hachette – confirma Mitterand, aludindo ao primeiro emprego de Zola em Paris –, Zola foi posto no caminho dos

livros[87]. Assim, é também nos desbravadores do grande realismo francês que ele vai encontrar seu próprio método. De sorte que, se há uma captação da História no romance naturalista, ela é enviesada. E se o "senso do real" é movido a senso do "meio", e se, num primeiro momento, Zola o deve às lições de enquadramento espacial que recebeu da pintura, num segundo momento, o deve aos romancistas da primeira metade do século XX francês, que já *enquadravam* suas narrativas.

Um Aparente Paradoxo: Realismo Radical e Rede Intertextual de Zola

Antes de adotar tal preferência, há que se enfrentar outra dívida muito apontada do realismo naturalista para com a ciência.

De fato, vendo as coisas de um outro ângulo, todo o direcionamento externo do olhar zolaniano também se deve ao cientificismo desse oitocentos, em que a tomada objetiva tornou-se uma "obrigação moral". É assim que, fazendo como os intelectuais de seu tempo, Zola dirige-se ao Collège de France para ouvir Claude Bernard (1813-1878)[88]. Titular da cadeira de Medicina, nesse alto instituto, desde 1855, Bernard é o autor de uma *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introdução ao Estudo da Medicina Experimental, 1865), que é um dos volumes arrolados entre os que os naturalistas compulsam. Outros dois igualmente obrigatórios são: *On the Origin of Species* (A Origem das Espécies, 1859) de Charles Darwin (1809-1882) e *Physiologie des passions* (Fisiologia das Paixões), de Letourneau (1864). A microbiologia, o evolucionismo e a patologia são assim outros discursos interpolados a considerar.

Mas essas ciências não são toda a Ciência. Quando Zola propõe sua revolução narrativa, uma parcela apaixonante desse cabedal de conhecimentos positivos que estão no horizonte do século é da esfera da História, que acaba de se tornar científica e, como tal, factual. Assim, um dos diferenciais do romancista naturalista será acusar-lhe o peso. O *homo naturalista,* além de biológico, será histórico e social. O próprio Zola se sabe social, e isso tem repercussão sobre a sua trajetória, já que escreverá como um homem de seu tempo: profissionalmente.

É isso que vale aos romances marcados pela forja de Médan em parte de seu temário: o filão do operário como classe social, a massa, o povo, trata-se da consolidação da vida baixa para a literatura. Vem com isso a obsessão da documentação. Daqui por diante, ela fará o papel que faziam para os antigos as regras da boa simulação da realidade: toda a verossimilhança das ficções dignas de fé estará depositada na capacidade do escritor de levantar informações históricas fiáveis. Fixando sua objetiva na história social, o sobrerrealismo zolaniano levará essa tendência às últimas consequências. Daí Zola arquivista rivalizar com Flaubert no registro incessante de leituras. Alain de Lattre, outro grande estudioso do assunto Zola, traça um interessante panorama dessa ida aos documentos e informa-nos sobre atualizações do dossiê dessa volumosa documentação e sobre a complementação dos carnês já existentes na Biblioteca

Nacional de Paris e na Biblioteca Méjanes de Aix-en-Provence, aportadas nos anos de 1980, em paralelo ao estabelecimento da edição crítica das obras completas do escritor para a coleção Gallimard-Pléiade. Descobrimos assim que, para escrever *Au bonheur des dames* (O Paraíso das Damas, 1883), por exemplo, Zola foi às próprias dependências das lojas de departamentos, assim como, para escrever *La Bête humaine* (A Besta Humana, 1890), investigou *in loco* tudo sobre as linhas férreas e a vida dos ferroviários. Trata-se de um compilador contínuo de "documentos humanos", formula ele[89]. Nessas alturas, o romance é "quase ciência do homem", resumia, por sua vez, um dos comunicadores do Colóquio de Cérisy, observando que, na impossibilidade de fazer das pessoas cobaias, os pesquisadores do fato humano haviam tornado o romance um balão de ensaio[90]. Tratava-se de observar fatos e experimentá-los no quadro da existência humana.

Esse quadro histórico-social confina com um outro, fisiológico. Desse outro veio, já saía o Balzac historiador natural, capaz de rebater cruelmente as moralidades de suas personagens contra o pano de fundo da classificação das espécies – como na *Monographie de la presse parisienne* (Monografia da Imprensa Parisiense, 1843), em que os críticos de seu tempo surgem como amostras da vida botânica –, e os comportamentos, contra as doenças do corpo, como em seus *Traité de la vie élégante* (Tratados da Vida Moderna, 1830), em que temos sujeitos classificados e categorizados de acordo com o consumo dos excitantes[91]. Potencializando Balzac, Zola avançará para análises ainda mais pesadamente materialistas. O romancista naturalista, além de sociólogo, será um médico. Vem daí a tipificação das degenerescências, levada ao auge na saga dos Rougon-Macquart, não por acaso subintitulada "história natural e social" de uma família sob o Segundo Império, em torno da herança genética do alcoolismo, que atua do lado dos Macquart. Tendencialmente, já é assim desde *Thérèse Raquin*, que é a história de um adultério seguido de assassinato em que a mulher envolvida é uma histérica. Razão pela qual, em Cérisy, dizia-se também que, quando se lê com atenção essa obra de fundação, percebe-se que "cada capítulo é o estudo de um curioso caso fisiológico"[92].

Adorno notou que Proust trabalha "sob a pressão do espírito científico e de seus postulados" e que ele "se serviu de uma técnica que copiava o modelo das ciências"[93]. De fato, o escritor – que, aliás, era filho de um médico notável, como Flaubert –, recorre volta e meia ao discurso da ciência, por exemplo, para tratar da homossexualidade de suas personagens, e notadamente, da do barão de Charlus, que enxerga, muitas vezes, com as lentes do fisiologista. Dentro dessas disposições, chega até mesmo a equiparar a perseguição que faz Charlus ao alfaiate Jupien ao

vaivém de um inseto polinizando as orquídeas de um vaso à entrada do hotel Guermantes, num trecho célebre de *Sodome et Gomorrhe* (Sodoma e Gomorra, 1921)[94]. O filósofo esquece apenas de notar que há muito mais ironia que método nessa forma de tratamento e que, como notou Julia Kristeva (1941-), a melhor ciência exata do vício não é a dos médicos, mas de Proust[95]. Mas não podemos lhe tirar a razão. Ao século de Zola a ciência impôs-se e a pressão existe.

Próprias de uma época em que não apenas a literatura está deixando o lugar de poder representado pelo salão para ser mercadoria diretamente oferecida a muitos, mas em que a ciência está se tornando aplicada, e bem por isso se vulgarizando, muitos se apegam a essas pretensões causalistas para concluir sobre a estreiteza do romance experimental zolaniano. Tudo se passaria como se o escritor se apequenasse, forçosamente, por trocar o caráter pela tara. Gaston Bachelard (1884-1962) ampara esse escrutínio, ao atribuir um "complexo de Harpagon" aos realistas. "Jogando com a vantagem de 'possuir a riqueza do real', habitado pelo 'sentimento de ter', o realista faz de seu adversário um filho pródigo do espírito, que persegue sonhos vãos", escreve ele[96]. Por sua vez, bem posicionado do lado do mundo onírico e insólito, no primeiro *Manifeste du surréalisme* (Manifesto do Surrealismo, 1924), André Breton (1896-1966) clama contra o "quadro mesquinho" e as "marionetes" dos romancistas que o antecedem[97]. Enquanto que Ian Watt, como exegeta do suprarrealismo de Daniel Defoe (1660-1731), Samuel Richardson (1689-1761) e Henry Fielding (1707-1754) que é, acusará a "ingenuidade epistemológica" dos realismos modernos, consistente em tomar a realidade como verdade[98]. E o Barthes do "efeito de real" – mesmo que veja Zola ir além de Zola –, indicará a sua "ilusão referencial", a maneira como, pela referência obsessiva ao "concreto", o enunciado realista quer furtar-se a reconhecer-se como enunciação e "resistir ao sentido"[99].

Nesse ponto, cabe voltar ao "senso do real" para insistir no seu correlato: o apontamento do "meio" (em francês, *milieu*), já que esse meio do qual depende toda a orquestração dos efeitos de realidade é bem menos um núcleo duro positivista que uma arte da focalização de cenários e, nesse sentido, como adiantávamos, uma homenagem prestada à literatura.

Velha palavra do laboratório historicista de Hippolyte Taine (1828-1893), o "meio", aqui entendido como o contexto em que evolui o sujeito histórico-social, é um elemento tão mais decisivo para a aferição do real almejada pelo naturalista quanto o romance experimental se quer descritivo (o que, aliás, confirma a hipótese de Barthes de que o descritivismo é o estilema dos realistas). Assim, quando passa a prescrever os diferentes passos do romance que tem em

vista, é com o meio, principalmente, que Zola vai acenar. É ele que primeiramente se depreende dessa bateria de regras formuladas no negativo, por oposição ao passado: fim das idealizações que transformam as personagens em títeres ou colossos, tomada de distância de todo e qualquer elemento romanesco que impeça a reprodução exata da vida, desaparecimento do escritor em benefício da ação[100]. Depois, no positivo, tudo isso conduz ao meio. É com Zola que escrever se torna uma arte da inserção no meio.

Do que estamos falando, mais exatamente? De uma certa liga entre a personagem e seu microcosmo particular. Em *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*, lemos que essa liga já existe em alguns romancistas em tudo diferentes de folhetinistas como Eugène Sue (1804-1857), Alexandre Dumas (1802-1870) e até mesmo de Victor Hugo (1802-1885), enquadradores que a Zola parecem, por isso mesmo, admiráveis. O primeiro deles é Balzac. Impressiona-o seu dom de ambientação, a maneira como determina, com exatidão, a rua, a casa onde vive Grandet, e como estabelece, justamente, os mil pequenos fatos que decidem o caráter da personagem. O segundo é Flaubert, que, com seu trabalho de beneditino, só se baseia em anotações precisas, por ele mesmo levantadas, e não hesita em ir pesquisar no local mesmo dos acontecimentos que quer reportar. Em terceiro lugar vêm os irmãos Goncourt, os que mais se aproximam de tudo o que ele próprio tem em mente, porque são estes os que menos separam uma personagem das condições que a cercam, são estes os que mais veem a personagem "em seu meio". Ele explica: "Outrora, um escritor indicava, por exemplo, que seu herói passeava num fim de tarde, num jardim; e cabia ao leitor imaginar o jardim [...] Os Goncourt mostram o jardim, usufruem dele, estão imersos no frescor dessa tarde"[101]. Deduz-se dessas admoestações não apenas que os Goncourt estão na passagem do realismo para o realismo-naturalismo, mas que um outro operador da prosa naturalista é o *milieu*, já que colabora extremamente com o *sens du réel* – o que explica a ausência de Stendhal (1783-1842) no cânone zolaniano. Zola até concorda em que seus italianos sejam reais, e não "franceses disfarçados", mas lhes faz este reparo: "No entanto, jamais a paisagem, o clima, a hora do dia, o tempo que estava fazendo, numa palavra, a natureza, age sobre suas personagens [...]. O meio não aparece nunca"[102].

A respeito desse pequeno cânone, não seria ocioso notar que, no cultuado romance *À Rebours*, obra sempre tomada como a marca da ruptura de Huysmans em relação ao suposto pequeno realismo de seu primeiro mentor, encontramos que o naturalismo deve a tais antecessores "o inolvidável serviço de situar personagens reais em ambientes exatos"[103]. Trata-se de uma influência que o narrador desse que é talvez o primeiro dos antirromances – o

deliquescente Des Esseintes – não renegaria, de resto, já que nos confidencia, no capítulo XIV, que segue sendo leitor de Flaubert, dos Goncourt e até mesmo de Zola, embora lhes prefira as obras mais voltadas para a estranheza que para a baixeza da vida moderna. O que é reconhecer que há estranheza em Zola[104].

Ora, sendo assim uma faculdade de Balzac, Flaubert e Goncourt, até mesmo o extratexto rastreável do meio é palavra, e diríamos de Zola o mesmo que Paul Valéry (1871-1945) disse de Baudelaire, querendo mostrar quanto ele devia aos românticos: "O problema de Baudelaire poderia colocar-se assim: ser um grande poeta mas não ser nem Lamartine, nem Victor Hugo, nem Musset. Não digo que tal propósito fosse consciente, mas estava necessariamente – e mesmo essencialmente – em Baudelaire"[105]. Parafraseando Valéry: o problema de Zola poderia colocar-se assim: ser um grande romancista, mas não ser nem Balzac, nem Flaubert nem Goncourt. Daí ele ter de fazer melhor, como realista, e ser um naturalista. Alain de Lattre reforça a hipótese, quando corrige os que insistem no papel único da teoria da hereditariedade na saga dos Rougon Macquart, acrescentando-lhe esta complicação: Zola reage à presença esmagadora de Balzac[106]. Colette Becker notava mais ou menos o mesmo em Cérisy: as disposições temperamentais com que Zola tanto acena são o próprio fundo em que banha o gênio romântico[107]. Isso – aliás – puxa um pouco mais para dentro do novelo o fio da meada intertextual.

Em suma, tão certo quanto o "temperamento" ou a "têmpera" é atinente à índole do indivíduo e ao fato físico da consistência dos metais, o senso do real convida-nos à pletora de significados. Não é só afecção (em francês, *sentiment*), nem é tanto o "sentido" enquanto percepto sensorial, nem é tanto o "sentido" enquanto significado ou ideia, mas é o "sentido" enquanto dimensão ou coisa simbólica. Dito de outro modo, a realidade é dada mas também construída. Zola escreve temperamentalmente, torrencialmente, flamejantemente. Só essa febre de escritura já seria suficiente para mostrar que sua natureza não pode ser reificada, porque, no momento mesmo que busca a realidade sólida, não conta senão com palavras.

Merleau-Ponty viu bem esse movimento, nos mesmos pintores de que Zola partiu: "Nós vemos as coisas mesmas, o mundo é isso que vemos: fórmulas desse tipo exprimem uma fé que é comum ao homem natural e ao filósofo. Mas essa fé tem isto de estranho: se perguntarmos o que é esse 'nós', o que é esse 'ver' e o que é 'coisa' ou 'mundo', entramos num labirinto de dificuldades e contradições"[108].

Zola terá ido longe nesse labirinto.

À Guisa de Conclusão:
Realismo ou Naturalismo?

Se é verdade que o laboratório do naturalista é o mesmo do realista, o que poderia separar um Balzac de um Zola, um Flaubert de um Maupassant, um Huysmans (em sua primeira fase) de um Stendhal?

Uma primeira resposta à questão poderia ser aquela que menos compromete o comum pertencimento de todos ao tipo de mirada de que estamos falando: se diferença existe, ela é de grau. Dito de outro modo, o naturalista quer-se ainda mais um objetivista, convoca ainda mais a ciência, quer ainda mais que sua personagem reaja como faria uma pessoa de carne e osso. Prova disso seria o desprezo que as belas almas votam, de início, ao círculo zolaniano, acirrando uma rejeição que já alcançava Balzac e Flaubert, autores que estão longe de terem sido respeitados desde sempre e que só serão tardiamente entendidos pela geração de Proust, como se pode ler no próprio romance proustiano. De resto, é em termos quantitativos que os manuais colocam as coisas. Leia-se, por exemplo, este momento do conhecido manual francês Lagarde & Michard: "Foi Flaubert quem pôs o romance no caminho da observação metódica e objetiva; apaixonados pelos documentos vivos, os Goncourt fizeram avançar o processo até o limiar do naturalismo"[109].

Igualmente anódina, outra maneira de separar os terrenos seria apelar para os manifestos que são vistos como deflagradores de ambas as escolas. Assinale-se, pois, para as finalidades da pedagogia, que os manuais também jogam com essas cartas de batismo. Fazem datar oficialmente o naturalismo de um *Manifeste des cinq*, publicado em 1887, no jornal *Le Figaro,* por um grupo que se ergue em defesa de Zola, formado pelos realistas menores que são Lucien Descaves (1861-1949), Paul Bonnetain (1858-1899), Paul Marguerite (1860-1918) e Gustave Guiches (1860-1935), todos próximos dos Goncourt. Mas outros romancistas também associados à estética de Zola que podemos ver aí mencionados são Alphonse Daudet (1840-1897), Jules Vallès (1832-1885) e Jules Renard (1864-1910). Já a existência do realismo costuma ser ligada pelos manuais a um panfleto de Champfleury, nome artístico de Jules François Felix Fleury-Husson (1820-1889), que, desde o final dos anos de 1840, defende a objetividade no trato das artes, a título de desagravo de ninguém menos que Courbet (com o que estamos de volta à crítica de artes, por onde havíamos começado). Sublinha-se muito – também –, nessas obras de vulgarização, o fato de Champfleury publicar, de 1856 a 1857, uma revista

chamada *Réalisme*, em que se localiza outra possível origem factual do movimento.

Sabemos que Baudelaire circulou em torno de Champfleury e que dele teve que tomar suas distâncias, tanto quanto teve que contornar Victor Hugo, para ser Baudelaire. Isso não bastaria para mostrar que é possível se apresentar uma literatura sem passar pela *petite histoire*?

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AUERBACH, Érich. *Mimesis: La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris: Galimard, 1963. (Trad. bras.: *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, 6. ed, São Paulo: Perspectiva, 2013. Estudos, 2.).

BACHELARD, Gaston. *A Formação do Espírito Científico: Contribuição Para uma Psicanálise do Conhecimento*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BALZAC, Honoré de. *Tratados da Vida Moderna*. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

BARTHES, Roland. L'Effet de réel. *Oeuvres complètes*. v. 3. Paris: Seuil, 2002.

____. Maupassant et La physique du malheur, *Oeuvres complètes*. v. 1. Nouvelle édition revue, corrigée et presentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres*. Paris: Galimard, 1951. (Bibliothèque de la Pléiade)

BECKER, Colette. *Émile Zola*. Paris: Hachette, 1993.

BORGES, Jorge Luis. A Postulação da Realidade. *Discussão.* Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1998.

BORIE, Jean. Le Romancier de l'intimité. *Magazine Littéraire*, n. 310, mai 1993. Dossier Guy de Maupassant.

BRETON, André. Manifeste du surréalisme. *Oeuvres complètes*. v. 1. Paris: Gallimard, 1988.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a Prosa Realista*. São Paulo: Ateliê, 2009.

Colloque du Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 1976. COGNY, Pierre (org.). *Le Naturalisme: Colloque de Cérisy.* Paris: UGE, 1978.

DENVIR, Bernard. *O Impressionismo*. Tradução de Leila Souto de Castro Longo. São Paulo: Labor do Brasil, 1976.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às Avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Penguin)

KRISTEVA, Julia. *Le Temps sensible*. Paris: Gallimard, 1994. (Folio)

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *Les Grands auteurs français du programme: XIX Siècle*. Paris: Bordas, 1969.

LATTRE, Alain de. *Le Réalisme selon Zola: Archéologie d'une intelligence*. Paris: PUF, 1975.

LUKÁCS, Georg. *Problèmes du réalisme*. Paris: L'Arche, 1975.

MALLARMÉ, Stéphane. Autres poèmes. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964. (Folio)

____. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964. (Trad. bras.: *O Visível e o Invisível*, 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2014.)

MITTERAND, Henri. *Émile Zola: Sous le regard d'Olympia*. Paris: Fayard, 1999.

____. *Zola: L'Histoire et la fiction*. Paris: PUF, 1990.

PETREY, Sandy. Nature, société et discours de classe. In: HOLLIER, Denis (org.). *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu, v. 2: Le Côté de Guermantes; Sodome et Gomorrhe*. Paris: Gallimard, 1954. (Bibliothèque de la Pléiade)

VALÉRY, Paul. Variété. *Oeuvres*. v. 1. Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade)

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Companhia de Bolso)

ZOLA, Émile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995.

____. *A Batalha do Impressionismo*. Organização de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

____. Mon Salon. *Écrits sur l'art*. Édition et préface de Jean-Pierre Leduc-Adine. Paris: Gallimard, 1991. (Tel)

____. *Les Rougon Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille au Second Empire*. Préface de Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade)

____. Les Romanciers naturalistes. *Oeuvres critiques*. v. 1. Paris: Fasquelle, 1906.

4. NATURALISMO E VIDA SOCIAL: A CIDADE, O COMÉRCIO, A MODA E O CONSUMO

Ana Claudia de Oliveira

A Problemática Eleita da Abordagem do Naturalismo

> *Muitas vezes, neste estudo, vou lembrar que o romance experimental é mais recente que a medicina experimental, que estava apenas criada. Mas eu não quero ver os resultados obtidos, eu só quero expor claramente um método. Se o romancista experimental trabalha ainda tateando no escuro e na mais complexa das ciências, isso não impede essa ciência de existir. É inegável que o romance naturalista, tal como o entendemos neste momento, é uma experiência verdadeira que o romancista faz sobre o homem, com a ajuda de observação.*[110]

O cânone de textos do período de 1864 a 1904 é considerado por Yves Chevrel[111] como formador do naturalismo, o que confere uma elasticidade ao tipo de estilo artístico do período do Segundo Império (1872-1890). Sua tese repousa no fato de que já nos anos que antecedem o início do período e naqueles posteriores à datação, a produção textual é percebida pelos leitores como uma escritura que deixa transparecer o mundo tal como ele é. Longe de ser cópia do real, uma espécie de mimese, o argumento forte dessa concepção está voltado para os efeitos da produção de sentido das manifestações discursivas, elaborados nas interações entre os sujeitos da enunciação, o que nos faz considerá-las como interações discursivas[112] pelas quais o sujeito enunciador atua sobre o sujeito enunciatário de modo a fazê-lo saber e crer no dizer naturalista da obra. O efeito de sentido naturalista central mostra ao leitor que assim são os fatos, o que implica que o autor aproxima-se do seu público para escolher como naturalizar-lhe o fato ou a tese. Esse modo é assim resultante tanto de uma visão objetivada pela intencionalidade de documentar a época, como também de uma visão subjetiva que desencadeia a captação da processualidade do que é descrito e narrado. Esse é o bojo estruturante que articula efeitos de um dizer verdadeiro que instaura o contrato veridictório. Problemática do constructo do mundo observado em mundos de linguagens, esse é um arranjo estético formado pela particular organização plástica, quer das palavras, quer das tintas, quer dos materiais arquitetônicos, quer dos traçados viários da urbe que fazem parecer o mundo estudado cientificamente, com régua e compasso na coleta dos dados, guiando-se por fontes bibliográficas, dos conhecimentos de vários campos da ciência de seu tempo em transformação e, também, por outras fontes diversas, que são regidas pela observação e experimentação do abordado no projeto e na execução da obra a fim de que produza impactos de um dizer naturalista, de um dizer verdadeiro.

Com essa postulação sobre o modo de estudo das manifestações naturalistas bastante afinada

às postulações e à prática analítica da teoria semiótica de Algirdas Julien Greimas (1971-1992) e seus colaboradores, organizamos esta abordagem da produção naturalista. Definida como teoria da significação, a semiótica aborda os mecanismos do surgimento do sentido nas práticas sociais. Com tal escopo teórico, encaminhamos nosso enfoque do naturalismo a partir da abordagem dos seus efeitos de sentido, o que nos proporciona organizar, a partir de distintos textos naturalistas escolhidos, um tratamento de certos modos de presença social que caracterizam os modos de vida no Segundo Império.

O prisma empírico e descritivo da teoria semiótica possibilita estudar o movimento naturalista no contexto social de circulação dos valores na França do Segundo Império, em especial, considerando os rigorosos modos de fazer parecer real e, sobretudo, natural, que proporciona uma experiência do meio social, político, econômico e cultural da França.

A Industrialização Francesa e o Nascimento de Uma Nova França

Uma crescente industrialização da França convergia para a capital do país, Paris, um aumento da oferta de produtos que implica em uma experimentação de uma série de mudanças na distribuição e circulação das mercadorias a ponto de promover o nascimento de um novo tipo de comércio, que aparece particularmente configurado em *Au bonheur de dames* (O Paraíso das Damas), romance de Émile Zola de 1883, uma obra literária naturalista exemplar. Ao fazer parecer real, Zola acresce os componentes da cientificidade dominante na sua visão de mundo e emprega uma série de artifícios que produzem impressões desse contexto em ebulição, tanto caracterizando as classes sociais, quanto os costumes e a moral. *O Paraíso das Damas* documenta as mudanças de Paris, a partir de dados de observação rigorosamente colhidos na prática investigativa estruturada por Zola, que sua redação concretiza em palavras a serem vividas na experiência de leitura. De nossa parte, abordamos as mudanças também na experiência das tintas dos pintores, ou na configuração dos parques, ruas e avenidas, arquitetura, enfim, do urbanismo que se modificava com as ideias progressistas da época e dá feição a Paris como metrópole do Segundo Império.

Nas telas e nos romances a Paris em mutação é mostrada por meio de figuras humanas de vários níveis sociais que passam a conviver particularmente pela atividade comercial de compra e venda, nos empregos e nos escritórios com as profissões liberais, mas também nos cafés, cafés-concertos, circos e salas de espetáculos, como o Moulin Rouge, nas vias dos parques concebidas para passeios e lazer, que apresentam encontros das distintas classes sociais em uma mesma ambientação, dando a ver como uma maior parcela da população está vestida de forma aproximada, em consequência de um acesso mais abrangente às roupas da moda. Desde então, fora os uniformes ainda muito em voga, a industrialização e a economia vão estatuir novas estratégias de circulação da vestimenta, que estará ligada às estratégias da publicidade e dos pontos de venda e que, associadas às estratégias da moda que começa a se tornar um fenômeno de visibilidade da pessoa vestida e do grupo social de pertencimento, vão dar início aos modos de identificação distintivos das classes sociais. O meio social é, pois, sórdido, e dá visibilidade às conformações do ser humano em uma sociedade erigida pelo poder do capital, na qual o mercado e o consumo das mercadorias aparecem interligados a ponto de promover, com o desenvolvimento da economia, a migração da população do campo para a cidade, por conta da maior oferta de trabalho, a ascensão social das classes (a trabalhadora e a burguesa) correlata à perda de poder da aristocracia, além da detecção de muitas doenças

sociais advindas do consumismo e da exacerbação do desejo de posse de mercadorias. O desejo de compra vai ser animado pela concepção de que os bens consumidos pela força da posse constituem um indivíduo e esse contexto social já assinala mecanismos caracterizadores da vida individual na multidão que começa a se formar nas metrópoles.

Esses segmentos sociais se tornam objetos de observação microscópica de Émile Zola, como se fossem objetos da ciência. Sob essa lente, a abordagem do autor procede a uma observação no local da trama e a um estudo dos documentos em que o progresso se dava. A noção de progresso torna-se o motor social e o condutor mestre da sociedade do Segundo Império que se volta para um fim específico, o do consumo dos produtos industrializados. Com esse cenário, delineado na grande loja O Paraíso das Damas, o escritor objetiva compor um retrato da ascendência da classe trabalhadora e da burguesia, assim como da perda do poder de compra e do *status* social da aristocracia. A documentação levantada nos vários segmentos do trabalho ofertados pela atividade comercial salienta também o valor do fazer "sem desperdício de tempo", em muito uma máxima implantada com base na competição estabelecida entre colegas e que produz a exacerbação do indivíduo sobre o coletivo, bastante exemplar da instabilidade dos novos tipos de emprego e da situação socioeconômica em mudança.

A localização do novo tipo de loja na cidade, o seu acesso e sua relação com os veículos de transporte privado e público, a arquitetura de novos projetos imobiliários habitacionais ao lado da arquitetura de imóveis especialmente para o comércio, vão resultar em lojas nas quais os arranjos das seções, dos produtos, a distribuição e a estocagem de mercadorias, a organização dos funcionários e as relações entre empregador e empregado produzem efeitos de sentido de uma época em transformação, fazendo parecer que, com essa assunção do capitalismo e do progresso transcorria a grande transformação comercial da França industrializada.

A totalidade significante que cria essa presença do emergente comércio nos permite especificar as mudanças nas formas de sociabilidade que, desde então, vão atrair a concentração da vida do consumidor para o lugar do comércio – com tanto sucesso que, no século XX, perdurou esse modelo advindo do século XIX, multiplicado nos centros comerciais, não mais só nas metrópoles como também nas importantes cidades do interior, o que mostra que a fórmula do nascente comércio das lojas de departamento do Segundo Império foi assimilada em todas as sociedades e promoveria, no final do século seguinte, a globalização do comércio no mundo. O nascimento das grandes galerias ou lojas de departamento tem, assim, fortes consequências para as formas de vida do Segundo Império. A organização dos novos pontos de

venda assume uma forma e um estilo de vida, que coesamente mostram o lugar do comércio e do consumo dos bens industrializados na sociedade capitalista, lugar que vai receber outras tantas adjetivações conforme as fases de desenvolvimento e renovação do capitalismo.

Nessa perspectiva, assumimos a abordagem do naturalismo como o nascedouro da sociedade de massa e de consumo, o que permite o estudo da série de grandes transformações que o Segundo Império sediou. Tendo como palco a cidade de Paris do romance de Zola, é para a produção de sentido dos seus planos urbanísticos e das grandes lojas de departamento que a atenção do leitor será orientada pelo romance: primeiramente, a acompanhar e verificar com claras evidências a exemplaridade da calculada urbanização como motor de circulação dos bens manufaturados da revolução industrial e, a seguir, a loja e a dinâmica comercial que ela sedia como palco de uma nova sociabilidade em locais públicos, marcante no processo do mostrar-se para ser visto socialmente, que adentramos.

A França Imperial

> *O imperador estava sempre vestido com muito cuidado e era visto geralmente em público, quando não trajava uniforme, portando uma sobrecasaca preta.*[113]
>
> *Eu não quero mais ver velhas figuras aqui. Deve-se ter uma casa alegre, da juventude. Deve-se saber dançar quando se quer ser bem recebido aqui.*[114]

Luís I (1778-1846) e Hortênsia de Beauharnais (1783-1837) tiveram três filhos: Napoleão Luís Carlos (1802-1807), que faleceu ainda na infância, Luís Napoleão (1804-1831) e Carlos Luís Napoleão Bonaparte (Napoleão III, 1808-1873), que se tornou chefe da família imperial em 1846, foi eleito presidente da República em 1848 e, com um golpe de Estado em 2 de dezembro de 1851 restabeleceu o Império. Um ano depois, casou-se com Eugênia de Montijo (1826-1920); descendente da nobreza espanhola, mas não de uma família muito prestigiosa, ela foi a segunda imperatriz estrangeira dos franceses e, como a primeira, assumiu o papel de uma criadora de moda. O grande destaque foi a voga da crinolina em substituição às nove anáguas engomadas que a incomodavam. Eugênia fazia-se vista pelo que vestia, pelos penteados, adereços, e impôs esse "pôr-se em visibilidade" pela moda para aquelas que circulavam em seu entorno. Contornando os problemas das transformações sociais pela prosperidade, a estabilidade política do Segundo Império dá curso a um retorno suntuário da elegância na Corte Imperial.

O próprio denominar-se "Napoleão III" pelo regente francês assinala o espectro do imaginário de poder que rondava o seu governar a França de dezembro de 1852 a setembro de 1870. De fato, esse período foi de grande estímulo à prosperidade e ao embelezamento, e a remodelação fez de Paris a grande metrópole do final do século XIX e do século XX.

O governo de Napoleão III edificou-se pela criação da chamada "nobreza popular". A vinculação ao ideal bonapartista repercutia na sociedade que reconhecia o valor dos talentosos independentemente de sua origem nobre ou de sua riqueza. Assim, uma das práticas do Segundo Império era a concessão da Legião de Honra e da medalha de Sainte-Hélène, simbolizando a democratização das honrarias na França.

A primeira fase do regime imperial é a chamada "autoritária" e Napoleão III, aos 49 anos (Fig. 16), intervém fortemente nos assuntos europeus: a organização do Congresso de Paris (25 de fevereiro a 8 de abril de 1856), por exemplo, ao reunir as potências europeias como

Inglaterra, Áustria e Prússia, corporifica o lugar ocupado pela França de então, por meio do acordo de término da Guerra da Crimeia. É o reencontro da França com o poder.

FIG. 16: *Napoleão* III retratado por Alexandre Cabanel (1823-1889).

O casal real francês perde o poder depois da guerra contra a Prússia e se exila na Inglaterra. Dois anos mais tarde, retorna a Paris e, em 1855, hospeda os reis ingleses por oito dias, quando a França sedia a segunda exposição universal. A Rainha Vitoria, da Inglaterra, trajava na ocasião um vestido azul com mantô cinza e Napoleão III, um costume militar. As orquestras

tocaram o "God Save the Queen", enquanto os consortes reais, desfilando em carro aberto, eram aclamados por uma expressiva multidão.

Joalherias como Dumoret, Kramer e Lemonnier confeccionaram joias de excepcional qualidade que figuram hoje na Galeria de Apolo do Museu do Louvre, mesmo que muitas peças tenham sido vendidas em leilão na Christie de Londres, quando do refúgio da família real.

A corte imperial comandada por Eugênia de Montijo era julgada cosmopolita e saber dançar figurava entre um dos grandes atributos das faustosas festas que os fotógrafos, mais do que qualquer outro tipo de artista, flagraram em um registro valioso para os oponentes do regime. Destacam-se o Studio Disdéri e as célebres fotografias de Nadar. Foram muitas as fotografias da vida cotidiana da corte que chegaram à população. Segundo Napoleão III, as fotografias contribuíam para a ligação do povo com os soberanos, a ponto de ele achar que a invenção da fotografia era democrática.

Desde 1760, a Maison Creed de Londres atendia a corte inglesa não só na alfaiataria, mas também na criação de perfumes personalizados que se caracterizavam pela originalidade e pelo refinamento. Entrosados na vida cotidiana dessa corte, o casal real francês tem um perfume que lhes é dedicado. Em 1854, em uma elaboração de Henry James Creed, a grife Creed idealizou para o imperador e para Eugênia, apreciadora de fragrâncias masculinas, o perfume denominado Cuir de Russie. Com notas particulares de fragrâncias clássicas do velho mundo, a criação identifica o casal imperial por meio dos elementos tradicionais cítricos verdes articulados a um aroma seco ambarado, amadeirado e com notas de couro, que lhe dão nobreza.

Foi com o apoio da imperatriz Eugênia que, no mesmo ano de 1854, a Maison Creed se instalou em Paris, onde seus perfumes únicos vão encontrar uma clientela amante de exclusividade e singularidade. Apesar disso, a Maison torna-se famosa em toda a Europa. Esse movimento de travessia do Canal da Mancha foi também a trajetória do criador de moda Charles Fréderic Worth que abordaremos mais detalhadamente em tópico à parte.

Com a morte do imperador em 1873, o seu único filho, Napoleão Eugênio, passa a chefe da família. No entanto, sua morte trágica em uma expedição à África do Sul aos 23 anos extinguiu do poder a família Bonaparte. A imperatriz Eugênia viveu por mais cinquenta anos e morreu em 11 de julho de 1920.

Paris, Palco e Regência de Mutações

> *A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade / muda mais depressa, ai! Do que o coração de um mortal)* [...] *// Paris muda! Mas nada se moveu em minha melancolia! / Palácios novos, andaimes, blocos, / velhos subúrbios, tudo para mim se torna alegoria, / e minhas caras lembranças são mais pesadas do que rochas.*[115]

A panorâmica das transformações do traçado urbano da capital francesa, que teve seu início com o imperador Juliano, o Apóstata, mostra todo o ciclo de reconstrução da cidade. Na época de Filipe Augusto (Filipe II de França), ocorrera a construção dos muros e da catedral de Notre Dame à margem do rio Sena. Do tempo de Henrique IV (1553-1610), são as edificações das praças Dauphine e des Vosges e da Pont-Neuf. No governo de Napoleão I deram-se as construções das pontes que ligam as duas margens do rio Sena e de um dos maiores emblemas da capital foi erigido: o Arco do Triunfo. No entanto, é no Segundo Império, com a escolha, por Napoleão III, de Georges Eugène Haussmann (1809-1891) para prefeito da cidade, entre 1853 e 1870, que Paris passaria por uma série de trabalhos urbanísticos nunca antes vistos e sua fisionomia ganharia outros contornos ao estabelecer a confrontação de duas tendências antagônicas: a conservação da Paris secular e a construção da Paris do futuro, polaridade que permanece no desenrolar de sua urbanização até a contemporaneidade.

Essa totalidade de sentido permite abordar noções do período da primeira fase da industrialização francesa, com realce à dominância da crença no progresso, às duras condições de trabalho dos operários na era da industrialização, às mudanças na circulação e estocagem de mercadorias, às condições de trabalho no comércio empresarial, às condições de moradia – em especial, às de higiene – na urbe com grande concentração populacional, à luta entre o comércio empresarial o familiar, ao nascimento do consumo de massa. Assim, o romance de Émile Zola, *O Paraíso das Damas,* é tomado como ponto de contextualização dos modos de vida e da moda da sociedade do Segundo Império, na qual o naturalismo se desenrola e permite, em suas manifestações amplas, dar conta de uma gama de temas em torno das práticas do comércio de então, que tomamos como esboço dos modos de vida atuais. Como panorâmica dos costumes e da vida social movida pela impulsão do capitalismo, a obra permite, ainda, explorar a importância que as práticas de vestir passam a ter junto a todos os extratos da burguesia e também junto à classe trabalhadora. Ao lado da alta-costura restrita à corte e à alta burguesia, as estratégias dos setores da moda são postas em ação para movimentar a economia francesa. A indústria têxtil e de manufatura de fios investe bastante em pesquisa e tecnologia, o que vai

levar a inovações, como é o caso da produção do tafetá de seda preta. A produção em escala impõe a todo o comércio que inove os seus modos de venda, a fim de poder gerir o fluxo de estoque das mercadorias. Com esse objetivo, desenvolvem-se os mecanismos de convencimento da população para consumir mais e diferentemente do que fazia antes, levando o comércio a orquestrar uma intervenção radical nos modos de viver a vida e de conceber os bens que não os de primeira necessidade. A moda e sua comercialização dão provas de inventividade tanto nos tipos de tecidos quanto nos do modelo de roupa, além de promover reuniões em uma série de novos contextos de sociabilidade das distintas classes sociais.

A organização mercantilista da industrialização com os novos mecanismos de distribuição, estocagem e circulação dos produtos e, em especial, o trabalho das mulheres na atividade comercial, como vendedoras e secretárias – em alguns casos chegando a gerentes e proprietárias –, aliam-se às práticas da publicidade nos jornais, nos muros da cidade, nas edições dos catálogos por correspondência com os produtos de venda da estação, com o fim de atender às consumidoras distantes, a uma totalidade de ações da indústria e do comércio, enfim, que de maneira correlacionada é canalizada para as práticas de consumo de mercadorias e formam o estilo de vida do Segundo Império, e irão irradiar-se, nos vários encontros entre as classes sociais, como modelo para as classes mais baixas, todas ávidas por ascensão social.

À burguesia ascendente que ocupa os bairros novos e à classe operária instalada nas margens do município, a cidade com vinte bairros oferecia novas condições sociais e de vida saudável com melhorias, tais como o sistema de iluminação a gás, a rede de aquedutos para levar água potável a um maior número de residências, o aumento da rede de esgoto, a disponibilidade de novos meios de transporte como os veículos de tração animal, para transporte privado como para coletivo, circulando nas largas avenidas arborizadas que comportavam um tráfego em duplo sentido. Essas grandes avenidas substituiam as ruelas medievais, desencadeando um processo de demolições dos antigos imóveis por meio de muitos decretos de desapropriações em nome do bem público. Ao mesmo tempo, as novas lojas se erguiam e engoliam as antigas, dando fim aos pequenos estabelecimentos comerciais especializados que, por muitos séculos, conjugaram no mesmo edifício a loja térrea e as moradias nos pisos superiores. Às demolições seguiu-se a imediata reconstrução de prédios, conforme estritas determinações de edificação do barão Haussmann, e novos investimentos imobiliários tomaram conta de zonas despovoadas da cidade que avançavam inteiramente marcadas pelo gosto aristocrático de uma sociedade que cultivava os prazeres, a ostentação e

um estilo de vida faustoso.

Com a ascensão da burguesia e as suas estratégias de diferenciação social das outras classes e da aristocracia, há o nascimento de um consumo de luxo propagado pela França do Segundo Império e para além de suas fronteiras, o que deu origem a um significativo capital econômico, cultural e, sobretudo, simbólico. Essas condições explicam o fato de as novas edificações do novo comércio terem sido localizadas nas grandes vias de bairros em desenvolvimento. Elas rasgavam a cidade, que podia ser alcançada de ponta a ponta pelos meios coletivos de transporte por tração animal. As cercanias das lojas florescentes que o romance de Zola apresenta eram marcadas por intensa movimentação desses meios de transporte, que congestionavam o tráfego.

Página a página, pelo tratamento dado à organização de linguagem de sua saga social, a obra é lida num plano muito além de sua poderosa documentação que registra a época em mutação, pois o leitor percebe-se como se estivesse experimentando ele mesmo as transformações comerciais e seu reposicionamento na economia, sentidas por todos os poros, como se seu próprio corpo fosse transladado para a Paris de então e se locomovesse nos novos espaços urbanos, circulando pela modernidade nascente cujo valor maior era o presente.

O romance integra a série Les Rougon-Macquart, composta por vinte volumes, nos quais Zola projeta uma escritura da história natural e social de uma família do Segundo Império, cobrindo o desenrolar de suas vidas exatamente de 1852 a 1870. Na genealogia de seu projeto de escritura de uma saga, modificações tiveram de ser incluídas em função do objetivo de registrar a época com o impactante efeito de sentido naturalista. A metade dos volumes se desenrola na capital francesa e, para que o volume XI fosse consagrado ao que ainda hoje se denomina *haut commerce*, mudanças foram realizadas. Octave Mouret foi concebido como um dos filhos do casal Mouret. Viúvo, Octave herdara o negócio da família de sua mulher, que era de prósperos comerciantes. Uma presença ausente, essa mulher permanece em toda narrativa, tudo olhando a partir de um grande quadro com moldura dourada posicionado no escritório de O Paraíso das Damas, a loja. A entrada de Octave no comércio como proprietário, por meio do casamento, é lembrada em toda a obra, mas, dessa personagem que era vendedor, Zola exalta a sua força física, seu amor pelo trabalho e pela vida, atributos que tornam Octave um protagonista das revoluções de seu tempo no cenário parisiense, empreendedor justamente na época em que se dava a expressiva transformação urbana de Paris que, com tanto furor, interferia na vida das pessoas, em especial, na dos pequenos comerciantes de longa data; e Zola

também nos mostra como essa mutação do comércio está atrelada à do urbanismo e como ambas vão acarretar uma significante quebra dos modos de vida vigentes.

O gosto pelo novo se estabelece animado pelo comércio e pelo aumento do poder econômico da burguesia e das classes trabalhadoras. Avanços tecnológicos da produção industrial aumentam a escala de produtos despejados no mercado, exigindo uma nova engenharia de circulação e gestão das mercadorias. Contudo, mesmo com a industrialização crescente, a França não deixava de ser uma economia agrícola. Por não conseguir suprir a produção industrial com o fornecimento das matérias-primas necessárias, estas são complementadas por países coloniais, com os quais o Segundo Império institui tratados de livre-comércio. Entre as principais medidas para viabilizar o escoamento das mercadorias e garantir o abastecimento das cidades está o desenvolvimento da malha ferroviária francesa, que produz profundo impacto na comercialização, tanto em relação ao escoamento das mercadorias para abastecer as lojas como ao transporte das pessoas de toda Europa e do interior da França para a capital. A criação de seis grandes companhias ferroviárias fez a extensão dos trilhos no país multiplicar-se por cinco vezes, somando-se à já edificada e à convergência dos trens, aportando e distribuindo a produção industrial, centralizando o comércio na capital – que assim se mantém ligada ao do interior do país – comércio ainda mais facilitado por estarem as cidades então interconectadas pela instalação do telégrafo. Data dessa época o costume de as estações de trem de Paris se tornarem os novos lugares públicos de grande circulação que, no ir e vir dos trens e das pessoas, expressam o dinamismo da atividade comercial em âmbito nacional. Esses novos lugares tornaram-se assim lugares de sociabilidade, edificados em localizações estratégicas da cidade, visando a conexão entre os locais de produção do país e da Europa.

Essa integração estudada dos meios de transportes ferroviários para favorecer o escoamento da produção se conecta também ao sistema de transporte marítimo, por conta de reformulações de portos importantes, como: Le Havre, Bordeaux e Marselha, e pela criação do porto de Nantes-Saint-Nazaire, medidas essas que aumentam a capacidade francesa de atender o comércio exterior por meio de uma frota bem maior e mais moderna.

Tal cenário de modernidade contextualiza o positivismo dominante, cuja máxima é o progresso, no rastro das ideias de Auguste Comte (1798-1857), que Zola elege como alvo de sua saga social e que, mais do que retratar, ele almeja que possa ser vivido como uma ocorrência. As transformações em desenvolvimento não ocultam o conflito que acarretam na metrópole ao dificultar a permanência do velho comércio nas ruelas medievais. O romance

situa-se na agonia e no declínio dos antigos comércios familiares uma vez que o Segundo Império apoia a concentração do comércio na mão de poucos grandes investidores, formadores dos monopólios que, assim respaldados, engolem os pequenos. Simultaneamente a essa concentração do comércio nas mãos de poucos, alguns conseguiam aportes bancários e outros tipos de investimentos e, capitalizados, adquiriam os estabelecimentos quebrados; registra-se na prática comercial o crescimento dos mais fortes e o extermínio dos mais fracos na medida em que ocorrem as transformações do urbanismo, bem como apoiadas pelas novas leis reguladoras das localizações dos pontos de comércio, que distribuíram pela cidade zonas residenciais e zonas comerciais. Essa fase do capitalismo monopolista é o núcleo central do romance de Zola, que nos faz seguir a sua implantação através do novo plano diretor de Haussaman, cuja proposta é modelar uma Paris com uma totalidade de bairros pensados em inter-relação. Para isso, realiza-se a construção de 26 bulevares, avenidas e ruas, a construção do novo mercado central de Les Halles, a distribuição de água por fontes alocadas em todos os cantos da cidade, a reconstrução das zonas verdes que serão ocupadas pela população, a integração de Paris às cidades vizinhas, como Passy e Montmartre; tudo isso delineando a integração dos vinte bairros que organizam a cidade e para os quais Haussmann, em vez de aumentar os impostos, financia as obras, com um empréstimo de mais de dois milhões no banco dos irmãos Péreire (Jacob Rodrigue Émile Péreire, 1800-1875, e Isaac Rodrigue Péreire, 1806-1880), assim como obtém lucros imobiliários com as operações de venda de terrenos nas edificações viárias e com o material de demolição.

No Segundo Império, os objetivos econômicos de Napoleão III são inspirados na doutrina de Saint-Simon – a grande figura do socialismo utópico, do qual Auguste Comte foi assistente até discordar de suas ideias –, mas também no liberalismo. A sua adoção do livre-comércio tem o propósito de melhorar as condições de trabalho dos operários e, consequentemente, as suas condições de vida. Os trabalhadores conseguiram o direito de greve, mas os casos de insurreição da população descontente com o planejamento e a execução das largas avenidas atestam como, ao mesmo tempo, elas foram arquitetadas para favorecer uma repressão dos populares por meio da facilitação da mobilidade da cavalaria e da artilharia, que podiam agir mais facilmente com o seu alargamento. Apesar de tão glorificada, a urbanização de Haussmann evidencia o Segundo Império como um governo bastante autoritário, e mesmo ditatorial, em sua orquestração originária da modernidade.

Com a Inglaterra, Napoleão III assinou, em 1860, um tratado de livre-comércio que muito

favoreceu o desenvolvimento da economia francesa. O mais importante é que o sistema bancário francês de então passava por mudanças, não mais se restrigindo aos bancos familiares, como o dos Rothschild. Concorrendo com esse sistema surgem as grandes caixas de depósito, como o Crédit Lyonnais, fundado em Lyon em 1863, e a Société Générale, de 1864. A capitalização dos franceses origina uma classe com economias suficientes para formar os fundos de investimentos dos bancos, que têm então capital para investir na indústria e no comércio, de cujo desenvolvimento e intervenções na vida dos parisienses Zola tratou em sua obra. Ainda data desse período a introdução do cheque, o que introduz uma grande mudança nas formas de pagamento e de circulação do papel-moeda.

Comparados às zonas verdes de Londres, Paris era dotada de poucas praças e, mesmo com a remodelação de seus parques, esses eram ainda insuficientes para a dimensão da população, que só aumentava. O Bois de Vincennes vai formar um complemento ao Bois de Boulogne, e os dois são lugares públicos planejados para ser locais de evasão da população urbana, que podia entrar em contato com esse outro tipo de hábitat sem locomover-se por longas distâncias. Nessas áreas de vegetação foram abertas vias, para promover os passeios a pé, além de espaços para a prática de esportes; enfim, com a frequentação advieram novas formas de sociabilidade, ao mesmo tempo que se favoreceu uma maior salubridade aos habitantes – uma questão que ocupa muito os interesses dos administradores. Grandes vias rasgam os parques para propiciar momentos de evasão na cotidianidade, podendo a população caminhar, dedicar-se a várias práticas esportivas como a muito apreciada equitação, o andar de bicicleta e os esportes. Principalmente, ocorre um embelezamento dos parques, com colocação de estátuas e a construção de lagos, fontes e quedas-d'água, de modo que esses locais pudessem promover uma quebra na rotina de trabalho e agitação e propiciassem situações de relaxamento. As montagens dessas zonas verdes permitiram, enfim, que a população cultivasse novos hábitos, de modo a estimular melhorias nas condições de saúde do citadino.

Além dos que já citamos, novos parques foram construídos: o dos Buttes-Chaumont e o Monceau. O parque dos Buttes-Chaumont data de 1867 e nele foi plantada uma grande variedade de essências originárias de distintas partes do mundo, como o plátano-do-oriente (em 1862) e o cedro-do-líbano (em 1880). Ele foi construído pelo engenheiro Jean-Charles Alphand (1871-1891), que havia modelado, em 1840, a noroeste de Paris, os jardins dos Champs-Élysées, seguindo um projeto de jardim inglês. A vasta avenida dos Champs-Élysées ganhara décadas antes um formato ampliado e sua largura passou a ser de setenta metros. Com essa

ampliação, fez-se a ligação entre a praça da Concórdia, na qual situa-se o Obelisco, e a praça de l'Étoile (hoje Charles-de-Gaulle), que tem ao seu centro o Arco do Triunfo. Da praça da Étoile, um círculo cortado por doze raios, saem mais outras onze avenidas além da Champs-Élysées. Assim, delineia-se uma das entradas que conduz ao interior de Paris e é usada como passarela para a passagem de personalidades famosas; foi esse o percurso do funeral de Napoleão I. Por ocasião da Exposição Universal de 1855, a avenida dos Champs-Élysées havia se tornado um lugar da moda, ladeada de edifícios e imóveis particulares que a burguesia escolheu para morar. Luxuosas lojas com amplas vitrinas ocupavam os dois lados da avenida e uma linha de ônibus hipomóvel, a linha C, fazia o translado da população entre o Louvre e a ponte de Neuilly.

A poucos metros dali, o arquiteto Victor Viel dava início, em 1853, ao projeto de construção do palácio da Indústria que, com 260 x 105 metros, alocaria as Exposições Universais de 1855, 1878 e 1889 e também os vários salões, exposições agrícolas, festas e cerimônias públicas, até sua demolição em 1896, para dar lugar à edificação do Petit e do Grand Palais, que abrigaram a Exposição Universal de 1900. Pela ponte Alexandre III sobre o rio Sena, o Hôtel des Invalides foi ligado ao Palais de L'Elysée.

Por sua vez, o parque Monceau foi comprado pela prefeitura em 1860 e situa-se em uma região de imóveis de luxo edificados pelos financistas Péreire. Com seus moradores capitalizados se alastrando por outras zonas em desenvolvimento, o parque, rodeado pelas novas ruas com nomes de músicos e pintores, centraliza essas ruas oferecendo-se como área de encontro e lazer. Em outro romance de Zola, *La Curée* (O Regabofe, 1871), um dos novos edifícios da região do parque Monceau é descrito mostrando o requinte do belo bairro:

> um grande edifício, situado entre pátio e jardim. As duas grades, cheias de ornamentos dourados, que se abriam para o pátio, eram, cada uma, flanqueadas de um par de lanternas em forma de urnas igualmente coberta de douraçõe e nas quais flambavam largas flamas de gás.[116]

A ornamentação dourada das grades de ferro e das luminárias do edifício e as flamas da iluminação a gás são qualificadores da inovação do edifício que, na continuidade da descrição, Zola vai caracterizar como lugar de distinção da cidade e dos habitantes:

> Os dois andares do edifício se elevavam sobre os escritórios nos quais se apercebe, quase no piso, os espiráculos quadrados com vidros translúcidos. [...] Era uma vitrina, uma profusão, um encrustamento de riquezas. O edifício desaparecia sob as esculturas.[117]

Ainda em *O Regabofe*, o uso do parque Monceau e de sua vista na região são os dois aspectos que Zola também destaca, evidenciando o quanto de novidade eles aportam à cena

parisiense:

> as grandes sombras do parque inquietavam os amantes. Eles o preferiam de manhã, de tarde, e frequentemente eles se punham então em uma das janelas dos edifícios para ver as carroças que seguiam a curva sábia da grande alameda.[118]

Todo esse reconstruir e construir do contexto urbano marca um pensamento sobre uma vida pensada para se estar em contato social, socializando-se nas largas ruas arborizadas, nas zonas verdes dos parques e pequenas praças, nas plataformas e dependências das estações, nos cafés e bailes, e também nos novos espaços comerciais oferecidos pela administração pública e pelos empreendedores aos parisienses. Em tudo se manifesta o dar-se a ver ao outro pelo seu modo de presença social que traça as estratégias de visibilidade do ser visto por alguém que, por sua vez, quer ver o outro. Essa instalação da visibilidade social impõe regulações fixas de alocações dos habitantes na urbe e os habitantes de menor posse cada vez mais vão habitar as zonas mais distantes e periféricas de Paris, o que não deixa de instituir as táticas de invisibilidade social da sociedade capitalista na ocupação urbana. Assim como as obras literárias em prosa e poesia, as pinturas enfatizam a importância dada ao estar nos lugares públicos, pondo em exposição aspectos da vida privada na vida pública.

As Primeiras Grandes Lojas de Paris e a Transformação Comercial

> *Eu quero fazer um poema da atividade moderna.*[119]
>
> *O calor de usina com o qual a casa queimava vinha sobretudo da venda, do acotovelamento dos balcões que era possível sentir através das paredes. Havia alí o ronco contínuo de uma máquina em plena atividade, que enformava as clientes amontoadas nas diversas seções, aturdidas diante das mercadorias, e depois as lançava em direção aos caixas. E tudo isso era regrado, organizado com um rigor mecânico, toda uma população de mulheres passando pela força e pela lógica as engrenagens.*[120]

As profundas mudanças que processadas pela renovação urbanística de Paris afetavam as pequenas lojas de comércio especializado, o que muito impressionou Zola desde a sua chegada à capital, oriundo do sul da França. O seu romance, *O Paraíso das Damas*, ambienta a narrativa desse desenrolar de transformações correlatas entre urbanismo e comércio. O escritor mostra-se assumindo tanto um posicionamento em prol do progresso quanto uma concordância com as ideias darwinianas de origem das espécies, uma vez que, em nenhum momento, ao narrar o esmagamento da forma de comercialização tradicional Zola advoga em seu favor, ao contrário, nessa batalha deixa parecer natural o curso da sobrevivência dos mais fortes sobre os mais fracos, dos que tem mais capital sobre os que têm menos, em explícito posicionamento darwinista.

Centrados em uma administração familiar, com o negócio passado de pai para filho, os pequenos comerciantes foram absorvidos pelas grandes lojas comandadas por grandes investidores capitalizados e que ainda conseguiam obter empréstimos bancários para financiar investimentos de grande monta. Para realizá-los empregam uma tática empresarial até hoje vigente nas transformações citadinas: começam por adquirir os imóveis, alguns com problemas de capital e dívidas, outros de donos anciãos demais para dar continuidade à atividade familiar tradicional e terminam instalados no meio das pequenas lojas e cercando os imóveis que interessam aos seus projetos expansionistas. As reformas das lojas atrapalham ainda mais o comércio, pois os compradores deixam de circular pelo local em razão das obras, e o próprio barulho da construção traz o inferno ao bairro outrora pacato. Cercado de obras, o antigo comércio secular claramente assinala estar em seus últimos suspiros no mercado já que os pequenos comerciantes não dispõem de capital para competir com os grandes. Tão logo conseguem a desvalorização imobiliária da pequena loja, ou a sua falência devido à perda dos clientes pela situação de obras do local, eles passam à ação final e esses prédios são adquiridos

por pequenas somas e inteiramente demolidos para edificar novas lojas de outra dimensão. Assim se dá a expansão da loja O Paraíso das Damas que era também denominada de "Colosso", nomeação que explicita o fato de ser formada por muitas lojas e abrigá-las como seções de um só ponto comercial múltiplo.

Examinando os números de venda da loja Au Bon Marché, de Aristide Boucicaut, cuidadosamente coletados por Zola, ele forma um quadro demonstrativo de como esse agigantamento o impressiona e o leva a escrever uma obra sobre as práticas de transformação do comércio urbano, da mutação dos tipos de investimentos financeiros e, principalmente, do próprio comercializar e do sentido que a compra e a venda passam a ter na existência humana, portanto bem além da economia no Segundo Império. Essa coleta de dados se deu junto ao próprio estabelecimento Au Bon Marché e vão constituir os dados reconstruídos como os índices da atividade econômica da loja sob o comando de Octave Mouret, em *O Paraíso das Damas*.

FIG. 17: O Bon Marché, de Aristide Boucicaut, em ilustração da época, c. 1887.

Pautando-se na sua detalhada coleta de dados sobre a falência geral dos pequenos comerciantes, assim como sobre as táticas de ascensão dos grandes, Zola dispõe das cifras de venda da loja do casal Boucicaut. No caso de Octave Mouret, a intriga dos investimentos bancários para a expansão d'O Paraíso das Damas é uma adaptação do que havia se passado com a história da loja instalada no número 34 do Louvre. O barão Hartmann, diretor do Crédit

Immobilier, era um frequentador do salão da senhora Desforges, amante de Mouret, que faz a intermediação do encontro e também o empréstimo bancário para o aumento de sua loja. No romance, um desses encontros se passa na presença de Bouthemont, que então trabalhava na loja O Paraíso das Damas. Esse vendedor do alto escalão torna-se um emblema da ascensão social pelo trabalho. Ao deixar a loja de Mouret para ter a sua própria loja, Bouthemont foi igualmente apoiado pelo banqueiro Hartmann, que investia tanto na loja de Mouret quanto na do concorrente. A nova loja se chamava Le Saisons (As Estações) – no contexto parisiense tinha o nome Le Printemps (A Primavera) – e, algumas semanas após sua propagandeada inauguração, foi incendiada, o que a levou a ocupar outra vez as páginas dos jornais que a haviam saudado enfaticamente na grande festa de sua inauguração. Também os jornais destacaram a coragem de Bouthemont em tentar salvar as suas vendedoras, mas criticaram muito os alojamentos dos empregados nas lojas de departamento, comentando como eles passavam as longas jornadas de doze horas em pé e não saíam da loja nem mesmo no horário de almoço, que era servido em refeitório no próprio local de trabalho.

A grande novidade das lojas de departamento é que elas sediavam, em um único espaço, várias seções que ofertavam produtos variados, como se correspondessem a uma série de pequenas lojas em um único espaço físico cuja superfície variava de 2.500 a 60 mil metros quadrados. Esses grandes espaços podiam inclusive crescer não só na horizontal, mas também verticalmente e ocupar, assim, vários andares. Essa conjuntura espacial vai dar origem a projetos arquitetônicos inovadores que jamais antes tinham sido dedicados aos estabelecimentos de venda de produtos têxteis e vestimentas.

Na segunda metade do século XIX, as grandes lojas de departamentos tornaram-se os novos palcos do comércio, que abrigaram em sua espacialidade as novas cenas de sociabilidade da metrópole francesa, como já ocorria em outras capitais do mundo, e que fascinaram o imperador na sua permanência na Inglaterra. Os novos espaços se distinguiam ao inovar no conceito arquitetônico das lojas, que se tornariam, então, sinônimos de inovação e de requinte. Essas transformações fizeram-se aliadas às medidas transformadoras do urbanismo, que já situamos, mas também das formas arquitetônicas: os estabelecimentos comerciais passam a ser concebidos com outra importância e a ser erigidos com novos materiais de edificação e de acabamento, mudança da fachada e toda uma nova concepção do ambiente interno. Assim é que os pontos comerciais passam a ter muitas estratégias para se fazer notar e cuidam de sua visibilidade na metrópole com inovações promocionais e brindes aos consumidores.

Além de ser lugar de compra e venda e de empregar estratagemas de todo tipo no atendimento, mudando assim as interações entre vendedores e compradores, as lojas alocaram encontros de famílias com seus filhos (para os quais criaram pontos de alimentação e salas de leitura com atividades para as crianças), encontros de amigos e também de amantes, ocupando efetivamente um lugar na programação social dos habitantes. Ao levar as crianças aos estabelecimentos comerciais, a sociedade começa a considerar o ato de compra como um passeio qualquer e o que vamos assistir nesse início das grandes lojas é a experimentação de criar, no espaço do negócio, uma série de outras ambientações que antes eram inteiramente separadas. Associaram-se, por exemplo, salões de chá, salas de leitura, salas de espera e de entretenimento às ofertas de mercadoria, sua escolha e compra; assim, a loja de departamentos propiciava ao público atividades de sociabilização que passam a estar aliadas à aquisição de bens. O mostrar-se em suas escolhas de compra é uma exposição ao outro que proporciona uma visibilidade da mercadoria, do ato de comprar e do acesso a ela, o que qualifica o comprador. Nas pausas, o consumidor se entretém no mesmo espaço, o que faz com que o ato de compra se estenda ao relaxamento e isso principia a formação de um conceito novo sobre o ponto de venda, induzindo as pessoas a querer permanecer no local de compra, que se torna palco do estar em relação consigo próprio, com o outro, com o social. A atividade comercial cria novos modos de vida ao ensinar novos hábitos para o indivíduo, ao estatuir modos de ver e ser visto. E, ao fazê-lo, o comércio conduz as pessoas ao gosto por esses tipos de interações públicas que se tornam uma nova moda da vida social.

As novas lojas espelham o poder econômico monopolista concentrado nas poucas famílias que participam da edificação do comércio como novo templo da sociedade na segunda metade do século XIX. A primeira das grandes lojas de departamentos que foi construída nessa época recebia bem a denominação de oferecimento de um bom negócio à clientela, atestado na nomeação *au bon marché*, que marca um sentido de loja de oportunidades com mercadorias de bons preços. Ela abriu as suas portas em 1852, e sua caracterização no romance de Zola vai contextualizá-la exatamente como a nova catedral parisiense. Seu proprietário, Aristide Boucicaut (1810-1877), é a fonte inspiradora para a caracterização de Octave Mouret, assim como a loja o é para todo detalhamento espacial d'O Paraíso das Damas, o que mostra o quanto Zola se deteve sobre cada detalhe da loja real para escrever seu romance.

A loja foi adquira em 1852, com as economias de Aristide Boucicaut e de sua esposa Marguerite. Ambos tinham vasta experiência no comércio e, à semelhança de Denise, a heroína

de Zola, Marguerite Guérin fez-se por si mesma, pois, em uma época em que a mulher tinha suas condições de prosperar financeiramente bastante circunscritas, ela já era proprietária de um bistrô. Juntando suas economias o casal se associa a Paul Videau, que possuía a loja localizada à margem esquerda do rio Sena, na fronteira entre os bairros VI e VII, e fará com que a loja devore as demais das ruas Bac, Sèvres, Babylone e Velpeau.

Uma das inovações desse novo comércio seria o catálogo dos produtos para a venda por correspondência, com a entrega gratuita das mercadorias nas residências. Os carros de entrega carregaram neles a identificação da loja e, assim, ao circularem em Paris e seus arrabaldes, faziam a publicidade movente da loja, bem como de seus clientes, ao efetuarem a entrega das mercadorias.

Na época da sociedade dos Boucicaut e Videau, a loja empregava doze funcionários e tinha um expressivo faturamento de 450 mil francos. O seu crescimento foi tamanho que Aristide Boucicaut entrou para a história da distribuição de mercadorias na era industrial, e é reconhecido no mundo inteiro como pioneiro de uma nova política comercial fundada na confiabilidade da clientela, que se fiava no negócio e nos seus dirigentes. Foi na Le Petit Saint-Thomas que o seu tino comercial desenvolveu-se e ele chegou a ser promovido chefe da seção dos xales. Com uma denominação de inspiração cristã, é nesse estabelecimento, dirigido por Simon Mannoury, que Boucicaut vai ter contato com estratégias comerciais empregadas de maneira inovadora pelo estabelecimento, tais como a defesa de preços baixos e de preços fixos que eram dados a ver aos clientes nas seções das mercadorias. A loja ainda inaugurou períodos de liquidação e de ofertas especiais. Deu início a venda por correspondência com o despacho gratuito da compra que se fazia a partir de escolhas pelos catálogos. A loja definitivamente ia assim além de sua localidade física pela expansão que os catálogos lhe proporcionavam, e sua visibilidade publicitária ganhava as ruas na mobilidade dos carros de entrega. Havia ainda o oferecimento de serviços aos clientes. No interior da loja, o negociante teve a ideia de organizar exposições temporárias e, fora dela, a inovadora atração foi o entretenimento dos filhos da clientela com pôneis que levavam as crianças para passeios pelas imediações.

Aristide Boucicaut e Marguerite Guérin tinham, ambos, experiência no comércio alimentar. O encontro deles com Paul Videau, que dirigia o estabelecimento Bon Marché Videau na esquina da rua Sèvres com a rua Bac, deu-se em 1848 quando o negócio em que trabalhava Boucicaut fechava suas portas. Após alguns anos, em 1852, eles decidem se tornar sócios, parceria que durou até 1863 quando a sociedade se encerrou, apesar da absoluta prosperidade

do comércio, em razão talvez das táticas inovadoras de Boucicaut que pareciam muito arriscadas a Videau. Com um empréstimo de Henry-François Maillard (1819-1900) de 1,5 milhão de francos, a revolução do projeto comercial do Bon Marché vai ter um lance decisivo, acompanhando a aventura de Maillard, que havia construído em Nova York a primeira loja de venda em grande escala estabelecida verticalmente em vários andares. Afora as táticas anteriormente citadas, que foram aperfeiçoadas, Boucicaut implantou um programa de relações públicas junto ao consumidor, ao mesmo tempo que instaurou um programa inovador para os empregados: um plano de carreira para ascensão até o cargo de chefe de balcão e, depois, gerente da seção; criou também um Fundo de Previdência com os lucros líquidos anuais da empresa e, depois, um Fundo de Aposentadoria, que podia ser retirado pelo empregado que deixasse de trabalhar com mais de vinte anos de casa, como um direito adquirido pelos anos de fiel serviço à empresa, ou retirado por um herdeiro, em caso de doença ou morte do funcionário, como uma ajuda à família. Essas ações assistenciais para os empregados, que passam a ter interesse em permanecer solidários ao projeto comercial da empresa, conjugadas à política comercial junto à clientela, fizeram com que a sua iniciativa financeira fosse um completo sucesso.

Com a prosperidade, em 9 de setembro de 1869, a loja inicia a construção do primeiro edifício projetado especialmente para o comércio, em uma superfície de 52.800 m², que foi concluído em 1877. O projeto arquitetônico era de Louis-Auguste Boileau (1812-1896), e Gustave Eiffel (1832-1923) era o engenheiro da obra. A associação dos dois grandes inovadores da época, resultou num projeto de grande experimentação com o uso do ferro e o vidro na construção, propiciando um aumento na visibilidade das mercadorias e na do próprio funcionamento da loja. Mais ainda, o vidro permitia a penetração da luz natural, enquanto o ferro edificava as grandes molduras que davam sustentação às largas janelas, permitindo, assim, que o passante de fora se transladasse, pelo olhar, para o interior da loja. Toda intencionalidade da construção arquitetônica visava tornar a loja diferenciada de tudo antes visto pelos citadinos, de modo que a astúcia começava por sua arquitetura, que funcionava como chamariz da clientela. Na obra inovadora desses comerciantes, assim como na que Zola recria em *O Paraíso das Damas*, essa atividade comercial vai se desenrolar até, no capítulo XIV, nos colocar diante da inauguração do majestoso imóvel que contava, com a incrível soma de 1.788 empregados e um faturamento de 72 milhões de francos.

No livro de Zola, Octave Mouret era um comerciante abastado e um viúvo cobiçado pelas

mulheres de todas as classes sociais. Mouret ama as mulheres e é exlusivamente para elas que ele pensa a distribuição espacial da loja como um palco de ambientação das interações sociais que são mediadas e animadas pelo ato de consumo.

Sob o nome de Grands Magasins do Louvre, Alfred Chauchard (1821-1909), que até 1855 não passava de simples empregado da loja Au Pauvre Diable e tinha um ganho de 25 francos por mês, faz sociedade com Auguste Hériot (1826-1879) e Charles Eugène Faré para alugar a parte térrea do recém-inaugurado Hotel do Louvre, onde criam as Galerias do Louvre. O financiamento é dos irmãos Péreire. O comércio que dava para a rua de Rivoli prospera, mas, em 1857, Faré sai do sociedade. Chauchard e Hériot, em dois anos, compram o conjunto do imóvel. Em 1885, Chauchard vende sua parte na sociedade, e a loja continua prestigiosa até a segunda metade do século XX.

A grande Printemps, de Jules Jaluzot (1834-1916), inaugurada em 3 de novembro de 1865, e situava-se no bairro Saint-Lazare, na esquina da boulevard Haussmann com a rua de Havre. Embora ainda sem prestígio, já estavam presentes todos os indícios de prosperidade do bairro, o que se daria com a remodelação da estação ferroviária, um terminal de cinco linhas de trem, a gare Saint-Lazare. A loja situava-se nas proximidades da estação, o que era garantia de um grande afluxo de passantes e de fácil acesso aos visitantes de fora de Paris. A responsabilidade pela construção do imóvel foi do arquiteto Jules Sédille (1806-1871) e de seu filho Paul Sédille (1836-1900). Zola tem conhecimento dos detalhes do projeto arquitetônico. O novo local foi abençoado pelo padre da igreja da Madeleine, estratégia comum à de Mouret ao inaugurar a ampliação d'O Paraíso das Damas. Em 1874, com o acréscimo de quatro andares, foram instalados elevadores projetados por Léon Edoux, já vistos na Exposição Universal de 1867, sediada no Grand Palais.

Até então esse recurso havia sido empregado somente no reinado de Luís XV, na construção de seus aposentos em Versalhes, e exclusivamente para o uso do monarca e de sua amante. A nova tecnologia, os elevadores hidráulicos, destinava-se ao transporte de materiais nos canteiros de obras. No entanto, nas lojas eles foram usados para descer e subir as mercadorias, além de transportar pessoas pelos vários andares do estabelecimento. Na Exposição Universal de 1878, no Palais du Trocadéro, Edoux instalaria dois elevadores que transportavam oitenta pessoas até uma altura de sessenta metros à velocidade de 1,10 m/s. Foi ele também o primeiro o usar o termo *ascenseur*. A inovação dos elevadores e sua presença na construção das lojas, e depois dentro delas, evidencia as condições econômicas que esses estabelecimentos tinham na

época e como mobilizavam a atenção da população para as novidades que ofereciam.

O comércio e seu funcionamento mostram também sua inovação nas estratégias de venda com os preços fixos e baixos dos produtos de qualidade. Em relação aos produtos, como o caso do tafetá de seda preta, a loja põe em circulação a inovação do setor produtivo têxtil, que teve grande desenvolvimento na França. No final da estação, organizava-se a promoção de venda com preços reduzidos, como uma estratégia de liquidação do volume dos estoques. Na festa de aniversário da loja Printemps, em 21 de março, primeiro dia da primavera no hemisfério norte, as clientes recebiam um buquê de violetas, como as clientes de Mouret na inauguração d'OParaíso das Damas. Nas ruas, o cliente circula com o presente, uma estratégia de visibilidade da loja apoiada no fato de o cliente expor por si mesmo a sua escolha comercial. Assim, a validação da loja é dada por um testemunho do próprio consumidor. A concorrente d'O Paraíso das Damas, e equivale ficitício à Printemps, é batizada por Zola de Les Saisons. Em 1881, a Printemps transforma seus estatutos para se tornar uma sociedade por cotas, da qual Jaluzot assume a gerência nessa nova fase de prosperidade do estabelecimento.

A instalação, em abril de 1888, do sistema de iluminação elétrica foi outra ação arrojada da Printemps (e pioneira no mundo) e angariou grande admiração da população, pela visibilidade que a eletricidade produzia do interior da loja pela abertura de vidro: nascia ali o conceito atual de vitrina como modo de exposição de um recorte dos produtos do estabelecimento. Vitrina como um recorte valendo pelo todo, quer enquanto procedimento metafórico, quer metonímico, que tinha o propósito de sedução do passante com as cenas narrativas que criava para ser vistas e exercer uma persuasão sobre o passante, fazendo-o adentrar o interior da loja.

Data de 1856 a criação do comércio de roupas confeccionadas e vendidas a preço fixo, projetado por Parissot e denominado Belle Jardinière, modelo de comércio que se tornaria outra grande rede de lojas de confecção do século XIX. Diferentemente das demais lojas de departamentos, ela era especializada somente em roupas. Seu desenvolvimento prosperou com a invenção da máquina de costura por Barthélemy Thimonnier e, desde 1824, esse estabelecimento se estrutura centrado em uma confecção numericamente finita e em série que atende a clientela com alto poder aquisitivo das novas classes médias. Dessa experiência comercial originou-se a primeira cadeia de lojas por franquia, que conhece grande sucesso atingindo 190 pontos de venda em 1840 e 322 em 1860. Em parte, seu sucesso devia-se a manufatura de uniformes, como os do Collège Stanilas de Paris e os dos oficiais do exército.

A Paris de O Paraíso das Damas e o Comércio de Moda

Da loja O Paraíso das Damas recortamos as cenas nas quais o escritor francês ambienta a chegada de trem na estação Saint-Lazare, em início de outubro de 1864, da normanda de vinte anos, Denise Baudu. A estação, que impressionava a população, foi a primeira edificada na Île-de-France, em 1837. Em 1877, tem nas pinceladas do pintor Claude Monet a captação de sua força impactante, em uma série de pinturas de diferentes angulos, sendo três de um só ponto em horários distintos que salientam as variações luminosas da estação. A reformulação desse espaço público foi feita pelo engenheiro Eugène Flachar, o mesmo que construiu a ponte Europa, e há na estação o típico uso de vidro e ferro proeminente em outras construções do Segundo Império e, também, na loja O Paraíso das Damas. Sobretudo, ressalta-se o tráfego ferroviário.

FIG. 18: O interior do Bon Marché.

FIG. 19: A Pâtisserie Gloppe, nos Champs-Élysées, em 1889,
por Jean Beraud (1849-1936).

Nas telas de Monet, a chegada e a partida dos trens assinalam a intensa movimentação. As locomotivas a vapor cobrem com nuvens de fumaça o local, mas não a ponto de encobrir as fachadas dos imóveis de vários andares, que podem ser observadas na profundidade do quadro, além da grande estrutura metálica da cobertura, que dá nos fundos para a rua Roma. As silhuetas das pessoas mostram também o seu ir e vir por essa espacialidade ampla que, à noite, os postes e lampadários iluminam a gás. É um local de grande concentração pública.

O conjunto da série impressionista nos possibilita colocar Denise, a heroína de Zola, na grande Paris, surpreendida pelo impacto dos traços de urbanização e modernidade da cidade. Ela desceu do trem na gare Saint-Lazare, criada na linha de trem que ligava Paris a Saint – Germain-en-Laye e tinha a denominação "Embarcadére des Batignolles". Em seus primórdios, a localização era um pouco antes da moderna estação criada em 1841 pelo arquiteto Alfred Armand. De 1842 à 1853, na rua Saint-Lazare, que lhe deu o nome, Armand e o engenheiro Eugène Flachat construíram a terceira estação, inaugurada em 2 de junho por Napoleão III, por ocasião da Exposição Universal. De 1885 à 1889, o arquiteto Juste Lisch continuaria os trabalhos de ampliação que tornaram a estação uma das maiores do mundo.

Originária de Valognes, Denise desembarca com seus irmãos menores, Jean e Pépé. A trama se desenrola na em torno de uma das grandes lojas de departamentos, narrada de modo que nos encontramos não em face de uma documentação da realidade de Paris de então, mas na presença mesma da construção da metrópole do século XIX, que se tornaria a capital da moda no século

XX.

"No meio da vasta Paris", os olhos que veem o novo espaço são caracterizados como "atônitos diante dos altos edifícios": "ao desembocar na praça Gaillon, a moça, surpresa, parou subitamente. – Oh!... Olha!", para mais adiante complementar sua exclamação sobre o objeto de sua admiração: "– Isso sim que é uma loja!" A constatação assertiva é fruto de um julgamento sancionador e, na continuidade, há um detalhamento dos traços extraordinários da loja:

> Diante deles, na esquina da rua de la Michodière com a rua Neuve-Saint-Augustin, havia uma loja de modas cujas vitrines resplandeciam em tons vivos na doce e pálida manhã de outubro. Oito horas soavam na igreja de Saint-Roch. Nas calçadas, havia apenas a Paris matinal: trabalhadores apressando-se para seus escritórios e donas de casa correndo às lojas.

No cruzamento da rua de la Michodière com a rua Neuve-Saint-Augustin, a Paris de então começa a mover-se no novo dia e enquanto os homens são caracterizados como trabalhadores que se dirigem apressados aos escritórios, as mulheres correm às lojas. O mesmo qualificativo da pressa aparece para os dois gêneros só que o propósito do homem é o trabalho, e ao contrário, o da mulher é ir às compras. O ato de comprar e a mercadoria em si associam-se ao feminino e revestem-se de valores simbólicos transladados aos adquirentes, que passam a possuir os mesmos valores dos bens. Os atributos do produto começam a ser atributos da pessoa que o adquire. Pelo translado dos investimentos semânticos do produto ao sujeito consumidor, esse vai recebendo as competências modais que o fazem "ser", socialmente, pelo "ter" dos bens. A posse ostentada do produto, e dos valores nele investidos, que o próprio usuário, ao portá-lo, veicula socialmente, já se torna uma divulgação publicitária dos proclames do destinador, que os destinatários, os habitantes, fazem por sua adesão comprovada pelo uso.

Em Valognes, Denise trabalhara por dois anos na loja de Cornaille, que o romance designa como o "primeiro comerciante de modas da sua cidade".A referência ao tipo de comércio não pode nos escapar, pois caracteriza a importância da moda com o triunfo da burguesia não só em Paris, mas também no interior da França, em que os hábitos do vestir-se para construir uma aparência começam a mudar.

Na corrida das mulheres aos pontos de venda, vamos nos deter no modo como essa loja do romance é descrita da rua para o seu interior, pois é notável a exploração estésica usada por Zola para, pelas ordens do sentido, fazer sentir a montagem estratégica do estabelecimento comercial a fim de "produzir a compra" dos produtos expostos que são dados a ver ao potencial comprador. Sonoramente a loja zumbe "como uma colmeia que começa a despertar", e a escolha do trabalho das abelhas para figurar o dos vendedores da loja já nos indica a presença de uma

abelha regente, que veremos comandar a colmeia-loja. Mas, além disso, a abelha é o símbolo do labor no Segundo Império e Denise é a personagem que tão bem incorpora esses atributos. No seu encontro brusco com esse estupendo lugar, salienta o edifício pelos efeitos de sentido que lhe proporciona e aos quais o narrador nos introduz: "gigantesco para ela, enchia-lhe o coração, deixava-a paralisada, emocionada, curiosa, esquecida do resto". Desde as primeiras linhas, o lugar da loja é caracterizado como capaz de parar o mundo para fazer as pessoas viverem no ambiente que as suas paredes circunscrevem, que é capaz de apagar tudo o mais. Trata-se, pois, de apagar o mundo de fora e substituí-lo pelo mundo da loja, que emociona, paralisa e atrai a atenção em resultado do cuidadoso projeto de Octave Mouret, empresário capitalista que, sendo destinador, um modelo do comércio pujante com vistas a tornar a loja como que a própria casa de suas frequentadoras.

> Na fachada que dava para a praça Gaillon, a alta porta de vidro alcançava o mezanino em meio a uma multiplicidade de ornamentos carregados de douraduras. Duas figuras alegóricas, duas mulheres sorrindo com os pescoços jogados para trás, portavam a inscrição: Paraíso das Damas.

Com a transparência do vidro empregado nas paredes externas passa a ser possível o ver de fora o interior da loja, que até então tinha uma visibilidade restrita, pois a loja era mantida fechada à noite e só ao longo do dia, à luz natural, a passagem entre os dois mundos era feita por meio de portas e janelas abertas. Com a desvendamento da loja para o exterior pelas grandes janelas envidraçadas, esses espaços de alocação das vitrinas ocupam uma centralidade no dispositivo manipulador de sedução do passante que, vendo da rua a loja e sua vida interior, é levado a querer entrar. As duas figuras femininas da entrada têm toda uma gestualidade que insinua a sensualidade, como um valor da loja que é transladado para a mulher e na sua interação com o público. Das deusas-estátuas, os lábios sorriem e a cabeça jogada para trás põe colo e tronco em relevo, em um chamamento enfático do público. Esse arranjo figurativo da postura do corpo feminino, ao mesmo tempo que emite um convite para a entrada dos transeuntes no espaço interno da loja – que graças ao vidro podem comprovar de fora que vale a pena adentrá-la antes mesmo de sua efetiva passagem pela porta –, exala ainda a todos o bem-estar reinante no ambiente.

Reinvenção da Atividade Comercial Têxtil Como Visibilidade Social do Culto da Aparência

Se de um lado as grandes lojas de departamento como em *O Paraíso das Damas* instalaram os valores econômicos da moda na sociedade, eles só se solidificaram a partir dos valores simbólicos que as proposições vestimentares e os novos modos de vida agregaram ao cotidiano das populações mais e mais urbanizadas, como prescrições que modelam e regularizam os modos de estar nas cidades e normatizam os modos de vestir-se, postar-se, entreter-se socialmente. Como tais, eles conferem atributos que vão qualificar as pessoas, os locais, a cidade, assim como instauram necessidades que estimulam a aquisição de mercadorias da crescente produção industrial que procurava encontrar meios de acelerar a circulação dos produtos. As práticas ligadas aos novos padrões de consumo passaram a reger a vida dos citadinos com ideias de como usufruir do tempo livre na frequentação de pontos da cidade e para entreter-se que são ativadas pela sintaxe crescente do ser visto e ver que tornavam os padrões de beleza e a construção da aparência um valor na edificação identitária. Para levar a cabo esse projeto, a imprensa – com as crônicas e ilustrações de moda, os catálogos e gravuras – teria uma atuação propositiva guiada pela intencionalidade de tornar conhecidos e propalados os novos parâmetros da vida social que atingiriam uma alta difusão, direcionada aos vários níveis sociais, inclusive ao da classe trabalhadora.

Nascida no século XVII, quando circulava separada ou em caderno específico, a gravura de moda registrou uma grande expansão de 1830 a 1870, década em que contava com cerca de oitenta revistas marcadas pela segmentação social. De uma *toilette* esboçada na loja de departamento ou no ateliê do criador de moda, o desenhista fazia a aquarela definitiva que o gravador reproduzia para, no ateliê de impressão, ser pintada, cor a cor, por mulheres, cada uma encarregada por uma cromaticidade. Entre os artistas mais destacados estão Jules David, as irmãs Héloïse Leloir e Anaïs Toudouze e Laure Noel e Isabelle Degranges, que se tornaram conhecidas por seus nomes de casadas. Os primeiros catálogos das grandes lojas de departamento são postos em circulação ao lado de revistas especializadas para os profissionais da área, como costureiras, modistas e alfaiates.

Se a imprensa foi encarregada de difundir e fazer circular as novidades da moda em todos os âmbitos, os espaços públicos com as largas avenidas, ruas e parques vão se apresentar como o *locus* do estar social, com vários novos tipos de estabelecimentos comerciais, entre os quais os

magasins de nouvoutés que ofertavam de produtos para a casa a tecidos e vestimentas prontas com ajustes sob medida. Ultrapassando a função tradicional da roupa de vestir o corpo, a produção de roupas prontas e de tecidos passava a ser feita em larga escala e segue os lançamentos da indústria têxtil, pautados pelas das mudanças de estação, que programavam o que usar. O circunstancial e o relativo impunham-se na transitoriedade da moda a ser seguida.

Assim, a transformação fundamental de evidenciar a aparência na cotidianidade, com trajes para as diferentes horas do dia, configura as novas lojas como grandes espaços de visibilidade do ato de aquisição e de sociabilidade, na qual os sujeitos e suas aquisições circulavam nos corpos vestidos. A posse confere atributos qualificadores ao comprador na sua interação com outros em meio às projetadas arquiteturas de ferro e vidro, que interligavam interior e exterior para propiciar os novos tipos de sociabilidade, nos salões de chá, nos espaços de espera ou mesmo nas interações nos balcões e espaços expositivos das mercadorias. Na articulação intercomunicante dos espaços públicos com o espaço público-privado do interior das lojas de departamentos, sistematizou-se, com artimanhas de sedução, o ato de fazer compras e de consumir bens e gastar o tempo que, aliado ao entretenimento e à convivialidade, passaram a promover a visibilidade social em uma formulação perpetuada até nosso século.

A Invenção da Alta-Costura

Foram nessa busca de distinção social que a alta-costura se impôs para as camadas privilegiadas da sociedade que procuravam vestir-se para as festas, assim como para as inúmeras recepções e compromissos sociais de modo a se fazerem notar pelas joias e vestimentas. Ao lado das *maisons*, das famosas modistas e costureiras, se deu então a descoberta da visibilidade que as mulheres podiam alcançar ao portar vestidos assinados por um *couturier*.

O termo, mesmo em uma versão masculina da tradicional “costureira”, vai marcar a criação de trajes femininos pelo masculino que faria história no século vindouro. Outras denominações como “criador de moda”, “estilista”, entre muitas mais, instituem uma profissão essencial na alimentação dos ditames da criação da aparência, em que o dar-se a ver no espaço público torna-se um dos atributos qualificantes essenciais da construção identitária do sujeito socialmente. As grandes recepções, com os seus modos de sociabilidade, tornaram-se os palcos de competição vestimentar, uma vez que a *toillete* marcava os atributos de distinção. A

construção da aparência nos bailes e nas recepções muito exaltaram o valor ostentatório que as vestes e adereços têm e favoreceram o surgimento da *haute couture* com uma ação do poder político-economico-social que ultrapassaria as limites de Paris e da França.

Nessas grandes festas, a máxima distinção era vestir e exibir uma criação exclusiva que levasse uma assinatura como uma obra de arte, a grande invenção do inglês Charles-Fréderick Worth (1825-1895), que atravessou o Canal da Mancha e descobriu um jeito exclusivo de criar, exibir e comercializar trajes que lançaria as bases da alta-costura com denominação de origem, *fait à Paris*, e colocou a França na vanguarda da moda.

Da Indústria Textil na I Exposição Universal à Consagração de Worth, Criador de Moda e dos Desfiles

A mudança de Worth para Paris deu-se em 1845, quando ele começou a trabalhar na Maison Gagelin, originalmente denominada À la Providence, antiga Maison Versepuy, um empreendimento que datava de 1802. O jovem de Lincolnshire fora aprendiz em Londres, desde os doze anos, na famosa loja Swan and Edgar na qual muito aprendeu sobre tecidos, corte e passamanes em sua gama de fitas, galões, cordões ou tecidos entretecidos a prata, ouro ou seda.

Na Gagelin, o inglês conheceu sua futura esposa Marie Augestine Vernet, que viria a ser sua parceira no futuro da moda. Atuando juntos, ela tornou-se a primeira “manequim viva”, uma vez que portava em suas atividades os vestidos desenhados por Worth e confeccionados sob a sua supervisão, que despertavam a atenção dos colegas e das clientes que encomendavam as peças a partir da exposição do corpo vestido. A noção de desfile das roupas germinava. Foi-lhe permitido ter um pequeno departamento de costura na loja, mas sua fama veio do reconhecimento de suas criações em Londres, em 1851, quando Worth representava a Maison Gagelin e, por consequência, a indústria têxtil francesa, na Primeira Grande Exposição Universal.

Ambientada na gigantesca e surpreendente construção arquitetônica do Palácio de Cristal, denominado Palácio da Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações, reuniram-se na capital do Reino Unido, além dos países do continente europeu, várias outras nações, num total de 32 participantes que ocuparam os 70.000 m2 (563m de comprimento, 124m de largura, 30m de altura) e possibilitaram uma visão panorâmica dos desenvolvimentos científicos, industriais e artísticos da época. Aberta ao público por cento e quarenta dias, a I

Exposição Universal recebeu cerca de seis milhões de vistantes.

Como as demais exposições universais que a sucederam, ela tinha o propósito de exibir à sociedade as inovações em materiais, como o ferro e o vidro da edificação do próprio Palácio de Cristal; na tecnologia, com novos instrumentos e maquinários, os avanços na metalurgia, os usos da eletricidade, do petróleo, a criação da siderurgia; os desenvolvimentos científicos e das artes; e o lançamento das bases de um modelo de negócios entre as nações. Mesmo com as barreiras alfandegárias que dificultavam a comercialização entre os interessados, o país-sede teve um lucro de 186 mil libras com a venda das mercadorias e tecnologias expostas. Com esse mercado, na Exposição Universal seguinte a internacionalização pôde ser ampliada, graças à mobilidade alfandegaria implementada, que abriria o sistema comercial para as especulações dos negócios.

No bojo dessa ambientação atrativa, o discurso da I Exposição Universal deu visibilidade às representativas mudanças dos modos de produção às técnicas e tecnologias que levaram à criação de novos produtos e materiais. A ênfase no novo destaca as marcas da modernidade e de progresso, atributos exaltados nos complexos arranjos cênicos da mostra, para serem conhecidos e darem a ver as mudanças que promoveriam no mundo da época. Ao mesmo tempo esse discurso assumia uma estratégia de sedução do público por meio de espaços que, muito além de propagar as novidades tecnológicas da crescente industrialização e as novas mercadorias resultantes encantavam com as proposições dos novos modos de vida a partir do consumo. O sistema econômico implementado requeria um aumento em grande escala da circulação dos bens e inventos para sustentar esse tipo de produção. Os valores simbólicos da posse dos bens foram, então, amplamente instalados na ambientação monumental, com o propósito de difundi-los na sociabilidade que a exposição favorecia. Entre luz e transparência, a sedução visava atrair para fazer conhecer, querer a posse e o usufruto dos novos bens e dos valores simbólicos que os envolviam, o que já significava concretizar o consumo como uma prática da vida social em transformação.

Entre as inúmeras seções da mostra, o grande destaque era dado à exibição da indústria têxtil, que agrupava desde tecidos como seda, lã e algodão, com destaque para as manufaturas de Lyon e as fábricas da Alsácia, aos bordados, aos novos processos de tingimento, entre outros. Com um vestido branco de minuciosos bordados em ouro, criação de Worth, a Maison Gagelin ganhou a única medalha de ouro da França. O trabalho inovador de Worth foi reconhecido no seu país de origem e a premiação aumentou o seu prestígio e poder de ação na

Gagelin.

Mas foi na Exposição Universal de 1855, realizada em Paris, que ocorreu a primeira exibição de alguns trajes femininos completos criados por Worth com base na indústria têxtil francesa. A visibilidade se edificava na configuração da aparência e a construção da beleza na efemeridade e essas formavam as caracterizações da individuação e da singularidade. Única nação a expor roupas confeccionadas por *maisons*, tais eram os parâmetros de uma nova profissão que se instituía na França.

Na Maison Gagelin, por iniciativa de Worth, passou-se a comercializar além dos tecidos também roupas prontas. Esse ineditismo promoveu um novo conceito de que as roupas podiam ser "projetadas", o que com o lançamento da máquina de costura Singer na Exposição Universal de Londres evidenciou o comércio da roupa pronta e também da semipronta que era ajustada ao corpo da cliente. Essas ações inusitadas começaram a mudar o sistema de produção, ao cortar as visitas das compradoras às lojas de tecidos e de aviamentos e às sessões de prova na costureira. Um novo tempo com novos modos de confecção e produção da *toillette* para os novos modos de vida ganhava alicerce.

Ao sair da Maison Gagelin em 1858, Worth montou primeiramente sociedade com o sueco Otto Bobergh na Maison Worth & Bobergh. Ela situava-se na rua de la Paix, bastante próxima à nova sede da ópera, uma edificação na qual as frequentadoras davam visibilidade aos corpos da moda e na qual as criações de Worth triunfariam tanto na plateia como no palco, vestindo o público e famosas artistas, a exemplo de Sarah Bernhardt e da cantora de ópera Nellie Melba. A competição vestimentar nos eventos no Palácio das Tulherias – assim como nas recepções de Compiège e de Fointanebleau, nas noites da Ópera, nas corridas de cavalo de Longchamp e Chantilly, de março a maio, e nas de Auteuil, em junho, nas missas e nos passeios por bosques e parques – exaltava a importância ostentatória da moda.

Entre as primeiras clientes da alta sociedade estava a princesa Pauline de Metternich (1836-1924), esposa do embaixador austríaco e frequentadora da corte de Napoleão III. Worth enviava sua mulher nas visitas à princesa com seus croquis e havia todo um aconselhamento de Marie Worth para a seleção do seu guarda-roupa. Foi com o corpo trajado *à la* Worth que, no final de 1859, sua cliente, a princesa de Metternich, abriu-lhe as portas dos salões da nobreza. A imperatriz ficou muito impressionada ao ver sua amiga usando um vestido de Worth no Palácio das Tulherias em um dos bailes.

Os vestidos de festa eram uma das especialidades do costureiro inglês que foi chamado ao palácio na manhã seguinte. Aceito na corte, ele passou a vestir a alta sociedade parisiense e tornou-se o costureiro das *toilletes* da imperatriz também nas recepções e visitas oficiais. Com essa penetração, a criação da *haute couture* tornou-se o próximo direcionamento de seu negócio.

Em 1870, época do avanço dos prussianos sobre Paris, a loja foi fechada só sendo reaberta em 1871 sob o comando exclusivo do casal Worth. Com um nome estabelecido na corte e na alta burguesia, a Maison era muito procurada e passava ela mesma a inventar novas formas de entreter a clientela enquanto esta esperava, ansiosa, o atendimento personalizado e a exclusividade. A etiqueta com a assinatura do criador funcionando como um selo de garantia da autoria artística, a mudança dos tipos gráficos mostra o movimento de transformação.

Em tecidos menos luxuosos e com guarnições mais acessíveis, as vestes do criador passaram a ser criadas também para clientes com menor poder aquisitivo. As suas peças tinham usos vários uma vez que sua criação incluía, além dos famosos vestidos de baile, aqueles para uso matinal e vespertino.

As conquistas de Worth vão, pois, muito além de fazer da moda uma arte assinada pelo criador, na medida em que ele inovou igualmente o sistema de comercialização, de estabelecimento de preço e de divulgação da moda. Se antes as novidades atravessavam os países com a circulação de modelos vestindo bonecas para as clientes tomarem conhecimento dos últimos lançamentos, elas passaram depois a serem noticiadas pelas revistas, jornais, almanaques, desenhos, catálogos, mas a maior façanha de Worth foi a ideia do “manequim vivo” para exibir os modelos criados para as clientes. Chamados de desfiles, essas exibições eram programadas para ser realizadas em locais renomados da cidade e alteraram completamente a cena da moda, principalmente com a formulação do conceito de moda sazonal. Fazia-se a eleição de um tema, que o criador empregava em vários modelos, sempre com adaptações em função das singularidades daquelas que os portariam. Com a invenção da fotografia, as criações foram registradas, formando valioso arquivo.

Worth criou o Sindicato de Alta Costura de Paris em 1880 e, como entidade jurídica, o *couturier* passou a ser protegido por lei e a moda tornou-se produto de exportação. As normatizações estabeleceram que a alta-costura apresentaria por ano duas coleções, compostas de, no mínimo, cinquenta modelos, além dos desfiles e apresentações privadas. Afora ser regulado o número de ao menos vinte empregados trabalhando nas oficinas, estipulou-se a

confecção à mão dos modelos em torno de cem mil horas, com um avesso minuciosamente executado.

Essas inovações repercutiram para que a criação de moda fosse reconhecida mundialmente. Do ateliê de Worth, na rue de la Paix, floresceu o conceito de arte industrializada e assinada, a *haute couture*, e a partir daí foi instituído um controle estrito sobre todas as fases do processo de produção de moda, que visava determinar as tendências, os preços, os padrões e controlar as variações de gosto.

Os ditames da moda produzida na França alcançaram reconhecimento mundial e a revolução assim iniciada tornou Paris o palco encenador da moda e de seus negócios, com um modelo de funcionamento de relevo para a economia francesa. Literalmente, Paris ditava então sonhos de consumo, não apenas para a Europa, estabelecendo-se como capital da moda com aura de arte.

Boucicault e Worth na Paris do Segundo Império

O contexto do Segundo Império foi um período de grande expansão econômica e de desenvolvimentos artístico, científico e tecnológico, com mudanças significativas em todos os aspectos da vida. A formação de uma sociedade em torno do consumo perpassa da aristocracia à classe trabalhadora. Havia uma avidez em todas as classes pelo consumo de mercadorias que ajudassem a configurar a aparência de riqueza e poder social. A moda vestimentar, mas também a dos costumes e das práticas de vida, alavancava a visibilidade social. Como acompanhamos na obra de Zola, o *magasin de nouvautés* foi um dos principais lugares de lançamentos das tendências, acompanhadas pelo público frequentador desses ambientes e pela mídia impressa, por meio das crônicas e ilustrações de moda, com o propósito de gerar a adoção daquelas novidades que conferiam distinção.

Se as criações de Charles-Fréderic Worth elevaram a moda com a *haute couture* à condição de arte, a grande protagonista do romance de Zola, o *magazin de nouvauté,* foi um modelo de negócios da moda revolucionário no século XIX, Aristide Boucicault – na obra de Zola, Octave Mouret –, no âmbito do comércio da produção de mercadorias da indústria têxtil e de confecções de roupa pronta para todos os estilos e gostos. O seu triunfo assegurou-lhe um destacado lugar no comércio de moda na economia do Segundo Império.

As atividades de Worth e de Boucicault permeiam a nossa reflexão sobre o Segundo Império e a caracterização do naturalismo e são esses dois expoentes em seus domínios que nos

permitirão concluí-la.

O pintor acadêmico William Adolphe Bouguereau imortalizou em tela Aristide Boucicault e Félix Nadar (pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon) retratou Worth em foto. As caracterizações dos dois vão favorecer no traçado de seus papéis no Segundo Império um entendimento da indústria da moda que nascia.

FIG. 20: A princesa Pauline e o marido, o príncipe Ricardo de Metternich, em 1856.

FIG. 21: Pauline de Metternich usando
um vestido de Worth, em fotografia
de André Adolphe Eugène Disdéri.

FIG. 22: Pauline de Metternich em Viena, em 1879.

Não apenas os vinte anos de diferença entre as obras, nem as distintas técnicas de representação, mas, sobretudo, o modo como cada um desses homens posa para o futuro é

indicativo dos determinantes caminhos que trilharam na edificação da moda a partir do seu nascimento no século XIX. Boucicault começou como funcionário de um *magasin de nouveautés* e se tornaria proprietário do Grand Magasin Le Bon Marché. Vestido nos moldes aristocráticos, é como homem de negócios de então que sua narrativa como empreendedor da moda é imortalizada. Seus métodos comerciais bastante avançados, fazendo a cliente entrar livremente da rua em sua loja para encontrar-se em um *locus* de prazer no qual efetuava suas compras em um ato sinestésico: tocando as mercadorias, vendo os preços nas etiquetas, informada antes pela leitura dos catálogos recebidos, em meio ao vozerio da loja seu corpo avança ao encontro do produto. Nada substitui o novo deleite proporcionado pelo consumo.

Como acompanhamos detalhadamente na narrativa de Zola, o ato de compra dava os primeiros passos para se transformar em uma experiência estésica da modernidade, com os primeiros desfrutes do prazer de consumir. O *magasin de nouvautés* passou da venda de novidades têxteis sazonais à comercialização de uma multiplicidade de mercadorias para casa e mesa e de roupas prontas, confeccionadas para a aparência das clientelas nos vários estratos sociais. A exibição das mercadorias, explorando os sentidos exercia mecanismos de sedução para levar a compradora à posse dos produtos pelos seus significados simbólicos. O fato de os objetos não serem mais adquiridos por sua utilidade, mas para outorgar *status*, originou a expansão comercial sem precedentes – da implementação do consumo como consumo de valores –, na qual Aristide Boucicault se consagrou como um dos mestres estrategistas. A transfiguração do objeto em mercadoria carregada de semantismos simbólicos, tinha a força de impressionar a clientela pelos sentidos que produz. Como conclamava o guia da exposição de Paris, de 1867, sua intencionalidade era "produzir o admirável no golpe féerico do olhar"[121], aquilo que em *O Paraíso das Damas* vimos ser continuadamente experimentado para ser vivido e que nós leitores também vivíamos na leitura do romance.

Diferentemente, Worth recebe a identidade de um criador da moda, um artista, antena de seu tempo. Essa concepção encontra-se no modo como foi retratado por Nadar (1895), em grande similaridade com o autorretrato de Monet (1886), em seu papel de criador na pintura. No lugar de trajes que portavam a aristrocracia, Worth veste, na cabeça, uma boina, no pescoço, o tradicional laçarote e, no tronco, um jaleco largo. É a elegância do despojamento, da liberdade de criar sem amarras expressivas, que vai caracterizá-lo.

Nessas duas trajetórias tem-se as balizas da moda e dos modos que a propagaram, articulando o sistema de construção da aparência a partir do Segundo Império. Sua

implementação resultou da florescente indústria têxtil e da multiplicidade de inventos tecnológicos que ocasionaram o desenvolvimento da produção industrial e da circulação capitalista das mercadorias. Das várias manufaturas de roupas: da artesanal, à semiartesanal e à industrial, todas movidas pela invenção artística da criação e dos criadores de moda enquanto arte de um tempo que os ateliês de costura e o engenho das estratégias de venda das lojas de departamentos e seus mecanismos de exposição sedimentaram como a modernidade, que atravessou o século XX e perdura na atualidade.

A experiência vivida dessa época, com seus modos de criação e produção, apreendemos a partir da observação e da análise do romance naturalista de Zola, mas também de obras dos demais criadores, quer sejam o traçado urbanístico de Paris, a arquitetura dos novos materiais nas lojas de departamentos e nas edificações das exposições universais, quer os traçados dos parques, a criação de moda de um vestido de Worth, com a trama artística da tecelagem francesa e a artesania do bordado. Todo esse conjunto singular propagou a França do Segundo Império, do seu presente ao futuro, ainda hoje, fulgurante em termos de sociedade de classes em que a moda promove distinção social, pertencimento que com os seus padrões são estabelecidos pela valia do poder do capital projetando o consumo como a força motriz da economia, mas também da cultura.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultura Ocidental*. Trad. de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

ANDIA, Béatrice; FRANÓIS, Caroline (eds.). *Les Cathedrals du commerce parisien: Grands magasins et enseignes*. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris, 2006.

APPADURAI. Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. *A vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*. Trad. bras. de Agatha Bacelar. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

____. Le Cygne, *Fleurs du mal*. 2. ed. 1861. Disponível em: <http://fleursdumal.org/poem/220>. Acesso em 06 jan. 2015

BALZAC , Honoré, *Traité de la vie élégante de 1830*, Paris: Mille et Une Nuits, 2000.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Trad. bras. de Ana Maria Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. bras. de Terena Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BOUCHER, François. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris: Flammarion, 1965.

____. *A History of Costume in the West*. London: Thames and Hudson, 1987.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme: Étude d'un mouvement littéraire international*. 2. ed. Paris: PUF, 1993.

COURTEAUX, Olivier. Charles Frederick Worth, the Empress Eugénie and the Invention of Haute-Couture. Disponível em: <http://www.napoleon.org/en/reading_room/articles/files/471885.asp#notes>. Acesso em 10 dez. 2015.

EVANS, Thomas Wiltberger. *Mémoires*. Paris: Plon-Nourrit 1905. V.I.

GIRARD, Louis. *Napoléon III*. Paris: Fayard, 1986.

GRANGER, Catherine. *L'Empereur et les arts: La Liste civile de Napoléon III*, Paris: École Nationale des Chartes, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. Trad. de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

HARVEY, David. *Paris, Capital da Modernidade*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

KOPP, M. Robert. Baudelaire: Modé et modernité. Bâle, 1985. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1986_num_38_1_1974>.

LANDOWSKI, Eric. *Les Intéractions risquées*. Limoges: Presses Universitaires Limoges (Pulin), 2006.

____. *Presença do Outro*. Trad. de Mary Amazonas. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MONTS, Général Comte C. de. *La Captivité de Napoléon III en Allemagne*. Paris: Lafitte, 1910. http://archive.org/details/lacaptivitdena00
mont/

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Interações Discursivas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *As Interações Sensíveis*. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2013.

____. Nas Interações Corpo e Moda, os Simulacros. *XIII Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo, n. 13, v.1, 2007.

____. Por uma Semiótica da Moda. In: CASTILHO, Kátia; GALVÃO, Diana. *A Moda do Corpo, o Corpo da Moda*. São Paulo: Esfera, 2002.

ORMOND, Richard; BLACKETT-ORD, Carol (eds.). *Franz Xaver Winterhalter et les cours d'Europe de 1830 à 1870*. Catalogue. Paris, Musée du Petit Palais, 1988.

PLESSIS, Alain. *De la fête impériale au mur des fédérés*. Paris: Seuil, 1973.

SIMON, Marie. *Mode et peinture*: *Le Second Empire et l'impressionnisme*. Paris: Hazan, 1995.

ROTH, François. *La Guerre de 1870*. Paris: Fayard, 1990.

TULARD, Jean (dir.). *Dictionnaire du Second Empire*. Paris: Fayard, 1995.

ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. Paris: Charpentier, 1890. Disponível em:

<http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/coin_prof/realisme/roman-experimental.htm>. Acesso em: 29 dez. 2014.

____. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. 1. ed. Trad. de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Elos, 35.)

____. *Au bonheur des dames*. Cronologia e prefácio de Colette Becker. Paris: Flamarion, 1971.

____. *O Paraíso das Damas*. Trad. de Joana Canêdo. Prefácio de Jeanne Gaillard. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

____. *La Cureé*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/La_Cur%C3%A9e/I>. Acesso em: 06 jan. 2015.

SEGUNDA PARTE

O NATURALISMO NA LITERATURA

O NATURALISMO NA FRANÇA

1. A OBRA LITERÁRIA DOS IRMÃOS GONCOURT

Gloria Carneiro do Amaral

> *Nada liga tanto duas pessoas quanto falar mal de uma terceira: talvez seja o maior laço da sociedade.*[122]

Será então que foi por se associar para falar sobre as pessoas do mundo cultural e literário que os cercava que uniram-se tão fortemente os irmãos Goncourt, esses dois irmãos escritores, quase xifópagos intelectuais, que são um caso talvez único na literatura, que praticamente produziram tudo juntos até a morte de Jules, o caçula?

Os dois eram filhos de Marc Pierre Huot de Goncourt (1787-1834), militar, ferido mais de uma vez em combate, que tinha várias cicatrizes na cabeça e ficou definitivamente debilitado durante a campanha da Rússia. Aposentou-se em 1833 e, ao morrer, deixou para a família uma modesta pensão. A mãe, Annette Cécile Guérin, vinha de um meio de burguesia provinciana e voltou-se totalmente para a educação dos filhos.

O mais velho, Edmond-Louis-Antoine Huot de Goncourt, nasceu em Nancy, em 26 de maio de 1822. Teve uma infância tranquila, solto na mansão familiar de Breuvannes. Sem nenhum entusiasmo, sob pressão materna, fez estudos em Direito, mas acabou como empregado do Tesouro Nacional, posto que abandonou, sem arrependimentos, para acompanhar a mãe, então no fim de sua vida.

Jules Alfred de Goncourt, oito anos mais moço, nasceu em 17 de dezembro de 1830, quando a família já estava instalada em Paris. Era uma criança frágil, por isso foi o predileto da mãe e depois, superprotegido pelo irmão. Foi um aluno brilhante, sobretudo em línguas: francês, latim e grego. Descobriu aos vinte anos que havia contraído sífilis; a doença se agravou ao longo do tempo e ele morreu precocemente, aos quarenta anos, em 20 de junho de 1870.

A relação entre os dois irmãos estreitou-se após a morte da mãe. Dispondo da pequena renda de uma herança, decidiram juntos não abraçar uma carreira convencional e passaram a se consagrar exclusivamente à literatura e às artes, integrando o amplo número de autores aristocráticos do século XIX que vivia de rendas e escrevia com bastante independência.

Os Goncourt não tomaram nenhuma atitude em face da revolução de 1848, ao contrário da maioria dos intelectuais franceses na época. Na verdade, eram aristocráticos, tendiam mais à elite do que ao povo, gostavam dos salões, do luxo, das festas. Sua posição antirrepublicana se

devia sobretudo por acreditarem que os republicanos pouco se interessavam pela arte e pela cultura. E, nesse setor, seu interesse principal era pelo século XVIII, aspecto a que voltaremos.

Viajaram pela França, Europa e Argélia e, ao percorrer este país, em 1849, mantiveram um diário de viagem ilustrado. Quando foram para a Alemanha e para Viena, em 1860, dedicaram-se especialmente à visita de museus e viram muita pintura.

Escreveram a maior parte de sua obra a quatro mãos e, segundo o depoimento de Judith Gautier (1845-1917), quando um deles começava a falar e parava para tomar fôlego, o outro continuava a frase! Além disso, deixando de lado qualquer ironia e apenas sublinhando um dado biográfico, inclusive registrado no diário dos dois, é sabido que partilharam a mesma amante, Maria: "Jantar com Maria, que faz como o nosso público, aceita nossa colaboração."[123]

Instalaram-se num ponto central de Paris, no número 43 da rua Saint-Georges, em 1850, deixando a casa aos cuidados de uma espécie de governanta, Rosalie Malingre, que serviu de inspiração para a personagem central de *Germinie Lacerteux* (1865). Criaram um ambiente muito particular em casa, fechados para o mundo, rodeados de objetos de qualidade. A descrição de seu ambiente doméstico e da relação com ele estabelecida faz lembrar o clima instaurado por Jean Des Esseintes em sua mansão, em *A Rebours* (Às Avessas, 1884).

O *PRIX GONCOURT* e a Academia

No contexto do talentoso século XIX francês, os Goncourt acabaram num segundo plano. Mas em 2003, o centenário do Prêmio Goncourt assistiu a dois colóquios, patrocinados pelo Senado, dos quais participaram especialistas fundamentais de sua obra. Como afirmou Edmond Charles-Roux, da Academia Goncourt, essa homenagem foi uma excelente revanche póstuma de Edmond e Jules, responsáveis pelo maior prêmio literário até hoje outorgado na França[124]. O prêmio em dinheiro é simbólico, mas garante uma venda de cerca de 300 mil exemplares.

A Academia Goncourt é composta por dez membros que se reúnem na primeira terça-feira de cada mês no restaurante Drouant, em Paris, onde é anunciado o prêmio. Para pertencer à Academia, é preciso ser escolhido por seus componentes – obrigatoriamente autores de língua francesa – após a morte ou saída de um deles.

A origem financeira do prêmio foi o leilão da importante coleção de obras de arte que os dois irmãos acumularam ao longo da vida, efetuada em 1897, depois da morte de Edmond. Os Goncourt se tornaram, ao longo da vida, grandes colecionadores de peças de arte, cujo gosto lhes fora incutido pela tia, Nephtalie de Courmont: "Foram certamente esses velhos domingos que me transformaram nesse colecionador de *bibelots* que fui, que sou, que serei a vida toda."[125] As regras da Academia e do prêmio são bem estabelecidas e resultam de uma longa história, que reflete alguns dos acirrados debates literários no século XIX. O detalhado testamento distribuía o dinheiro entre um prêmio anual para um trabalho literário e uma renda igualmente anual a cada um dos membros da Academia a ser fundada, cujo perfil deve ser especialmente ressaltado: "para ter a honra de integrar a sociedade, será necessário ser homem das letras, nada além de homem das letras, não serão recebidos grandes senhores nem homens políticos". A obra premiada forçosamente deveria ser um romance ou novela: "o melhor volume de imaginação em prosa, exclusivamente em prosa, publicada durante o ano"[126].

E por que tais especificações? Porque a Academia Goncourt foi concebida e erigida em oposição à Academia Francesa, projeto gerado à luz do objeto do desejo e das críticas acerbas da intelectualidade francesa: "denegri-la, mas procurar integrá-la", dizia Gustave Flaubert (1821-1880).

Essa perspectiva foi explicitada em *Manette Salomon* (1867), retrato da vida de pintores e modelos dos anos de 1840 a 1860: Anatole Bazoche é o contestador da ordem vigente; a ele se opõe Garnotelle, pintor de retratos, bem aceito no meio burguês e artístico, candidato à

Academia. Os Goncourt colocam na boca de Anatole um perfil cruel e redutor dos acadêmicos. Qualidades para ser candidato? Não escrever na prestigiada *Revue de Deux Mondes*, ser um orador "temperado com metáforas", não ser muito visado pela imprensa, não ser elegante, não cavalgar, não se distinguir em nada e assemelhar-se a qualquer pessoa; ah! pretender a mão da filha de um acadêmico. Ou seja: através de uma série de características de importância diversa e apresentadas negativamente, o pintor pouco convencional reduz a zero o perfil do candidato da Academia.

A Academia Francesa era a guardiã de uma literatura clássica, privilegiando sobretudo a poesia e inibindo novas formas como o romance que, na perspectiva dos Goncourt, tal como enunciado no prefácio de *Germinie Lacerteux*, seria "a grande forma séria, apaixonada, viva do estudo literário e da enquete social". O projeto de vida elaborado pelos Goncourt, mas por força das circunstâncias realizado somente por Edmond, repousava, portanto, numa visão moderna de literatura e revelava uma concepção quase mediática da imagem do artista.

O Diário

Vomito meus contemporâneos.[127]

O "Journal" dos Goncourt, como é conhecido seu diário, não se configura como um diário de confissões íntimas a gosto romântico, mas como um registro da vida cultural e artística contemporânea a gosto realista. O título primitivo era inclusive *Journal de la vie littéraire* (*Diário da Vida Literária*), não "seu coração desnudado"[128], mas toda uma história da vida literária desnudada, oferecida sem retoques ao leitor. Um produto singular, escrito a quatro mãos, cuja recepção tem sido bastante controversa, embora tenha alguns leitores confessos e de peso: Barthes, por exemplo, seleciona-o como leitura de cabeceira por causa da "língua muito literária"[129].

Irmanavam-se (literalmente) numa empreitada de cobertura da elite intelectual, cultural e artística que frequentavam. A perspectiva comum é assumida por Edmond no prefácio da primeira publicação:

> O diário é nossa confissão de cada dia: a confissão de duas vidas inseparáveis no prazer, no labor, na dor; de dois pensamentos gêmeos, de dois espíritos que recebem do contato com os homens e com as coisas impressões tão similares, tão idênticas, tão homogêneas, que essa confissão pode ser considerada como a expansão de um só ego, de um só *eu*.[130]

A obra é objeto de um detalhado testamento e sua leitura integral só seria permitida vinte anos após a morte de Edmond, apesar de nove volumes já terem sido publicados entre 1887 e 1896. As duas guerras e pruridos em relação a sobreviventes mencionados no *Journal* fizeram com que a Academia Goncourt, a testamentária, só cuidasse efetivamente de torná-la pública cinquenta anos depois da morte de Edmond, datando, pois, a primeira publicação integral de 1956.

O *Journal* é um painel monumental e detalhado da época em seus mais diversos aspectos: arte, política, finanças, sociedade. Monumental pela sua amplitude, o que nele mais encontramos é o registro do cotidiano e do que não aparece na história oficial, como a crônica familiar e da vida provinciana por ocasião do enterro do tio Victor Huot de Goncourt, irmão do pai, em que podemos perceber o gosto da descrição minuciosa que, exaustiva, marcará os romances; tome-se como exemplo a descrição do palacete do século XVIII, residência da família.

Apesar da ironia cáustica e da impiedade com que muitas pessoas foram retratadas, trata-se de uma obra de bastantes atrativos: assuntos variados e cotidianos, casos de família, incidentes domésticos, discussões sobre arte e literatura que trazem opinião de nomes contemporâneos de

relevo como Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), Flaubert, Émile Zola (1840-1902) e Alphonse Daudet (1840-1897).

Para o leitor do século XXI é um documento de interesse para se entender a segunda metade do século XIX, até porque a concepção de história dos Goncourt era moderna e próxima da história das mentalidades, voltando-se para aspectos da vida diária: "Um tempo do qual não se conserva uma amostra de tecido e um menu de jantar não está vivo para a história."[131] As biografias que interessam não são as oficiais: "Só há uma biografia, a biografia falada, aquela que tem a liberdade, a crueza, a maledicência, o entusiasmo sincero da conversa íntima. É essa a biografia que buscamos neste diário, dos nossos contemporâneos."[132] Os Goncourt estavam mais do que bem colocados para o relato das celebridades contemporâneas, pois privavam da intimidade de muitas delas. Cultivaram longa amizade com Paul Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier, 1804-1866), "o poeta das cloroses" citado no poema "L'Idéal" (O Ideal) de *Fleurs du Mal* (As Flores do Mal, 1857). Em 1862, começaram a frequentar o salão da princesa Matilde Bonaparte, sobrinha do Imperador, um dos mais prestigiosos do Segundo Império. Os Goncourt tornaram-se amigos sinceros dela, confessavam-se "matildistas afetuosos e devotados" e apresentavam tal amizade em toda sua espontaneidade e franqueza.

Parece-me ser esse um dos grandes interesses do *Journal*: o registro do contemporâneo ao vivo e no calor da hora. A 14 de dezembro de 1868, os irmãos têm seu primeiro encontro com Zola: "Vimos hoje almoçando nosso admirador e aluno Zola." Ler atualmente essa frase pode até soar divertido, pela repercussão da obra de Zola na história literária de lá para cá, sobretudo quando comparada à dos Goncourt. Mas não nos esqueçamos de que Edmond nasceu em 1822, Jules em 1830 e Zola em 1840. Portanto, nesse primeiro encontro, o autor dos Rougon-Macquart era um mero aspirante a um espaço no mundo das letras e da edição. Tanto é que afirma, reverentemente, como reproduzido pelos dois irmãos: "Mas seguirei seu conselho: farei minha peça dessa forma." Se os Goncourt são implacáveis e sarcásticos, não consta que inventassem histórias... Apesar de Zola reconhecer-lhes as qualidades literárias, eles mostrarão muita ingratidão. Aliás, nesse primeiro encontro a impressão que deixam do romancista é a de um ser meio doentio e sofredor, que nada tem a ver com o escritor vitorioso da mansão de Médan.

A partir de 1873, Edmond cultivou uma grande amizade com Alphonse Daudet e sua mulher, na casa de quem, durante vinte anos, jantava três vezes por semana, e onde morreu. A convivência com os próximos se fazia sobretudo em torno da boa mesa. Não me parece fortuito

que o início mais frequente da narrativa dos registros cotidianos seja "jantar na casa de Gavarni", "jantamos na casa da princesa Mathilde", "janto na casa de Daudet", "no jantar de Brébant".

Os grupos de discussão organizavam-se também em restaurantes. Havia, por exemplo, o grupo aberto pelo gravador Gavarni no restaurante Magny, que acabou se dissolvendo pela morte de todos os seus participantes, conforme registra Edmond no *Journal* (20.6.1870). Em 1872, o próprio Edmond organizava os "jantares dos cinco": Flaubert, Ivan Turgueniev, Daudet, Zola e ele mesmo. E o que se discute? No dia 18 de janeiro de 1864, "canalhices da literatura". E quem são, nesse dia, os convivas? Sainte-Beuve, Flaubert, Gautier, Hyppolite Taine (1828-1893); nada mal como cardápio. No entanto, se o diário pode ser um veículo de ideias literárias, pode também girar em torno de um certo tipo de conversa de botequim, em que literatura e a mais barata licenciosidade caminham lado a lado.

Iniciado no dia 2 de dezembro de 1851, data emblemática em que registram o reflexo, nas ruas, do golpe de Estado de Luís Napoleão prossegue até a morte de Edmond em 1896. Nessa abertura já nos deparamos com a sua marca registrada: a mordacidade. O menosprezo pelo golpe de Estado, que mudou o curso da história francesa, manifesta-se ainda pela importância que atribuem à aparência e do que hoje chamaríamos de *show off*, numa percepção aguçada da *mise-en-scène* do político: "Tenho certeza de que os golpes de Estado se desenrolariam ainda melhor se houvesse praças, camarotes, poltronas para acompanhá-los sem nada perder. Mas esse golpe de Estado quase fracassou; ousou ferir Paris em um de seus grandes gostos: descontentou os espectadores." Para o século XXI, que assiste a todos os movimentos de uma revolta popular, em tempo real, numa praça, não de camarote, mas das poltronas de suas casas, tal afirmativa reveste-se de um caráter de inapelável contemporaneidade.

O *Journal* registra também o momento de profunda emoção e de reflexões existenciais de Edmond, causadas pela morte de Jules. Momento inclusive decisivo no destino da obra que havia sido iniciada por aquele que acabava de morrer. Mas Edmond resolve-se a continuá-la até porque num primeiro momento aliviava a dor da perda. Pergunta-se inclusive se deve ou não continuá-la, pois considerava sua carreira acabada. Na verdade, ela se estendeu por mais 26 anos.

A emoção forte traz à tona uma explicação psicanalítica da relação entre os dois irmãos, reforçada pela interpelação direta à mãe, que explica a ligação entre eles como um desejo do que se sentia menos querido de conquistar um lugar de maior relevo, ainda que postumamente,

no afeto materno: “Minha mãe, em seu leito de morte, a senhora pôs a mão de seu filho querido e preferido nas minhas, recomendando-me este filho com um olhar que não se esquece. A senhora está contente comigo?”[133] Essa cena está reproduzida literalmente no romance *Os Irmãos Zemganno*.

Seleciono para um olhar mais atento o ano de 1870, exatamente pela sua importância na história da França e na vida dos dois irmãos. Ao registro pessoal segue-se, cronologicamente, o registro político; afinal, a morte de Jules se dá a 20 de junho de 1870 e a derrota de Sedan, em 1º de setembro do mesmo ano. Muito significativamente, a nota do dia 3 de julho, logo após a última referência em sequência ao falecimento, se abre com o seguinte enunciado: “Uma história de guerra”. E, no aniversário de um mês, o escritor do *Journal* verbaliza a gradativa substituição de temas: “Estou triste, acabado; mas como, me distraio com a guerra”[134].

A guerra aparece também através do cotidiano doméstico: os móveis do palacete da princesa Matilde estão cobertos por capas e, no seu interior, tudo respira uma mudança. Nos jantares habituais, as conversas sobre arte são substituídas por conversas políticas. Toda Paris, capital do século XIX, movimentando-se em função da guerra: construções demolidas para dar lugar a acampamentos, acampamentos no Campo de Marte, quadros do Louvre enrolados e levados para outras cidades para escapar aos prussianos, numa prefiguração da Segunda Guerra Mundial; o abatimento de toda uma população que se posta, desorientada, nas portas das lojas, dos prédios, nas esquinas. Até que, com a proclamação da República, a multidão aflui, enchendo as ruas e cantando a Marselhesa, aos olhos e ouvidos céticos de Edmond que acha que se está formando uma república de mediocridades.

Para fechar essa rápida incursão por essa obra tão extensa quanto interessante, uma última citação para mostrar a variedade do *Journal*, onde, a todo momento, são lançadas observações soltas, de ordem diversa, muitas delas marcadas pelo sarcasmo: “O mundo vai acabar quando as mocinhas não rirem mais de piadas escatológicas.”[135]

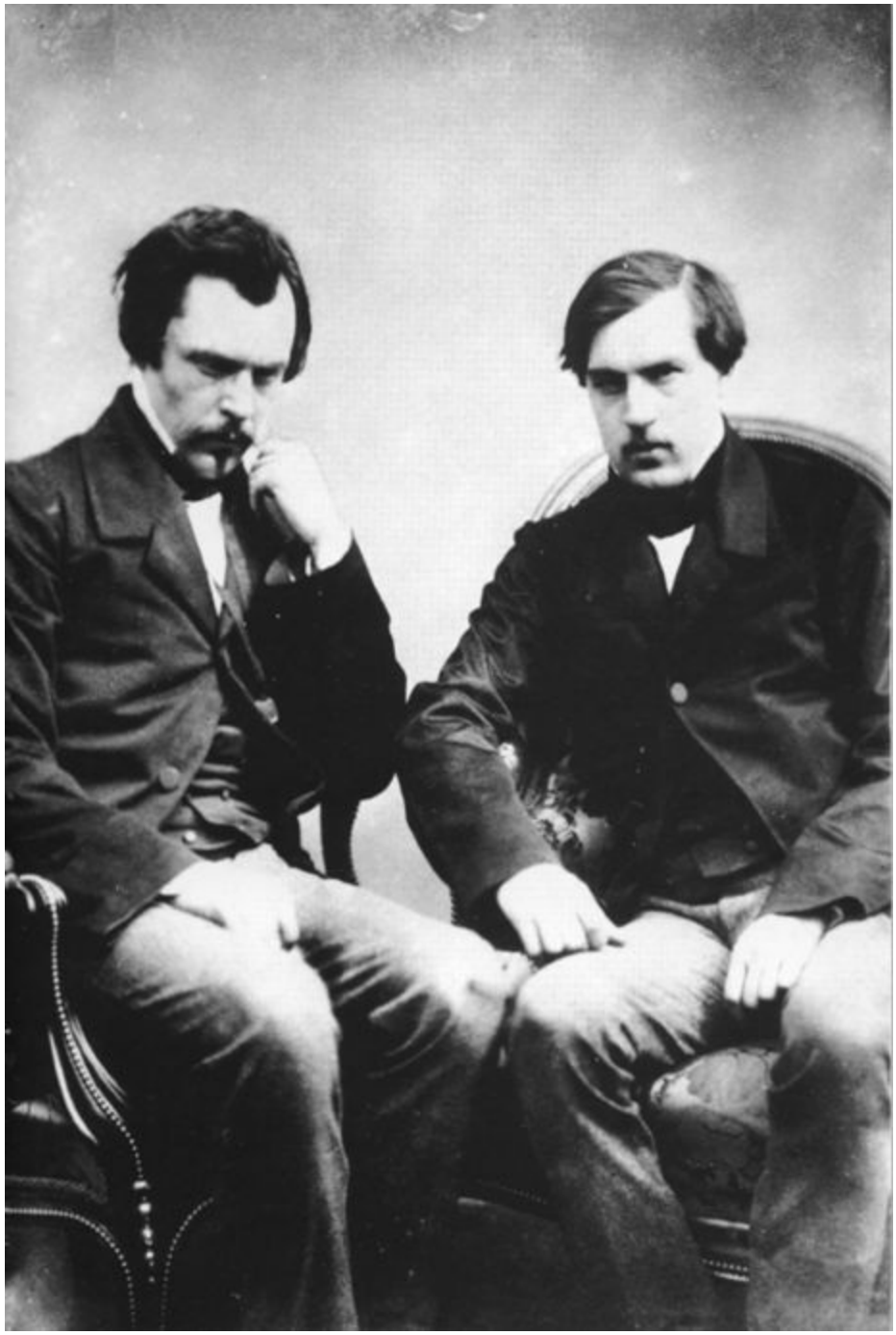


FIG. 23: Edmond e Jules Goncourt, fotografia de Félix Nadar (1820-1910).

Obra Historiográfica

O século XVIII era para eles não só o grande século, mas também o único século.[136]

A obra historiográfica está bem longe de ser a parte menos interessante no conjunto das obras dos irmãos Goncourt, porém no nosso contexto de perfil naturalista, forçosamente, ela não poderá ocupar o primeiro plano; por outro lado, também não poderemos deixá-la de lado pela utilização que fazem do documento, presente igualmente em sua concepção romanesca.

Durante cerca de dez anos, os irmãos Goncourt dedicaram-se a um amplo painel do século XVIII francês e do *Ancien Régime*, construído de forma sistemática e cronológica em quatro obras: *Histoire de la société française pendant la Révolution* (História da Sociedade Francesa Durante a Revolução, 1854), que englobava o período de 1789 a 1794; *Histoire de la société française pendant le Directoire* (História da Sociedade Francesa Durante o Diretório, 1855), sobre o período de 1794 a 1800; *Histoire de Marie-Antoinette* (História de Maria Antonieta, 1858), que cobre os anos entre 1755 e 1789; e a *Histoire des maîtresses de Louis XV et autres portraits de femme* (História das Amantes de Luís XV e Outros Retratos de Mulheres, 1860), que se refere ao período de 1730 a 1775. O objetivo do projeto era entender como se formou a sociedade francesa que lhes era contemporânea.

Os primeiros capítulos de *Histoire de la société française pendant la Révolution* recriam o *glamour* aristocrático de uma sociedade nos estertores, através de suas festas, salões e vida teatral. A visão que os Goncourt têm da Revolução Francesa é a de um período de embrutecimento intelectual e de destruição do refinamento da civilização que a precedia. Observações sobre a vulgaridade da sociedade contemporânea são frequentes nas páginas do *Journal* e, segundo eles, "a aristocracia moderna é o dinheiro" e a sociedade que se forma, "uma corte de Rothschild"[137]. A sociedade francesa do século XIX parece-lhes um caminhar para o materialismo e para a vulgaridade, cuja manifestação mais expressiva é a blague, a caricatura. Ou , dizem eles, "a França caiu no tutear" – observação altamente expressiva para quem está familiarizado com a língua francesa)[138].

Não se pode deixar de chamar a atenção para o fato de que, paradoxalmente, os aristocráticos Goncourt estão entre os primeiros a se ocuparem de personagens populares em seus romances, contradição que não é a única a ser ressaltada: esses dois solteirões convictos – que cultivam uma imagem de misoginia, que, em *Manette Salomon,* apresentam o artista como

uma vítima da mulher e que a definem no *Journal* como "uma máquina de fecundação"[139] – além de escreverem vários romances sempre em torno de figuras femininas (mesmo que seja com uma visão negativa), constroem sua obra historiográfica em grande parte também centrada na mulher, essa grande atriz desconhecida da história.

E, é claro, essa visão do século XIX faz com que se voltem para o século anterior. Críticos do porte de Marc Fumaroli[140] e de Robert Kopp[141] apontam para a importância da recuperação do século XVIII, visto em geral como um século de frivolidade[142], empreendida pelos Goncourt. O primeiro pronuncia-se com absoluta clareza: "Nem é menos significativo que sua obra histórica de arqueólogos do 'século de Luis XV' continue hoje a mais sólida e explosiva introdução a uma época de apogeu da monarquia francesa, mas também a mais ardente refutação dos 'lugares-comuns' nacionais que fizeram dela uma época de corrupção e de declínio."[143] Aliás, o título desse artigo é expressivo: "O século dos Goncourts ou o XVIII reabilitado".

No que concerne à recuperação do século anterior, a obra mais representativa é *L'Art du dix-huitième siècle* (A Arte do Século XVIII, 1881-1882), que revela o seu gosto por Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Jean-Antoine Watteau, Alexandre-Gabriel Decamps e por uma pintura expressivamente materialista e sensorial. Gosto estético que caminha na mesma direção de como veem a arte japonesa: uma arte diretamente ligada à natureza, ao contrário do que acredita a visão burguesa[144].

Nessa trajetória historiográfica, os Goncourt revelam uma concepção de história fundamentada em documentos inéditos, cartas autênticas das pessoas a serem retratadas, memórias, artigos de imprensa, gravuras e cartazes. Uma história da vida privada *avant la lettre*, termo aliás que vem na sua pena, em seus prefácios: "Onde descobrir as *imagens privadas?*"; resposta: na epistolografia do momento. A história que escrevem traça a imagem do cotidiano da corte e suas intrigas que estão, por exemplo, por trás da ascensão de Madame de Pompadour (1721-1764), primeira amante de origem burguesa de um rei na França, o que ressalta um enfoque praticamente sociológico emergindo do mais comezinho dia a dia, das ceias à *huis clos*, dos diálogos em ritmo de esgrima, das alianças articuladas em *boudoirs*, corredores ou sob quiosques dos jardins de Versailles.

A ligação entre a historiografia e a obra romanesca aparece já em 1861, mostrando a consciência que cedo tiveram de uma concepção de romance realista: "A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido."[145] Essa observação é muito repetida pela

crítica. Sua contextualização é deixada de lado, embora deva ser reproduzida, pois ilustra bem a passagem do acontecimento ao romance. No dia 24 de novembro, conta-se a morte de um garrafeiro alcoólatra, apresentado como "homem de letras", embora nada tivesse escrito; mas "conhecera Musset..."; e as reticências não são minhas. Pode-se ver o relato do *fait divers* quase se convertendo em romanesco, da personagem real entrando na ficção: quase todas as personagens dos Goncourt partem de pessoas que conheceram ou de cuja história tiveram conhecimento; em suma, de seres com uma existência real.

Obra Romanesca

O verdadeiro é o plano de fundo,
é sua base e sua consciência.[146]

Como deveria ser um romance?

"O romance desde Balzac não tem nada em comum com o que nossos pais entendiam por romance. O romance atual se faz com documentos, contados ou recolhidos de forma direta, como a história se faz através de documentos escritos."[147] E essa realidade documentada deveria se articular em torno de temas contemporâneos. Nesse sentido, um dos únicos romancistas de sua época que os Goncourt apreciavam era Flaubert. Sobretudo, o Flaubert de *Madame Bovary* (1857) e *L'Éducation sentimentale* (A Educação Sentimental, 1869), pois detestavam *Salammbô* (Salambô, 1862) e *La Tentation de Saint-Antoine* (A Tentação de Santo Antônio, 1874).

No dia 10 de dezembro de 1860 – e isto é um dos charmes do *Journal*, o ritmo de cotidiano no sentido mais literal da palavra – saindo de *Oncle Million*, encontram-se com Flaubert e com Louis Bouilhet. O encontro fortuito com o romancista leva a reflexões tão articuladas sobre sua concepção de romance que vale a pena reproduzi-las:

> No fundo e no que concerne ao verdadeiro, *Madame Bovary* – uma obra-prima no gênero, a última palavra do verdadeiro no romance – representa um aspecto muito material da arte do pensamento. Os acessórios vivem aí tanto ou quase no mesmo plano que as pessoas. A presença das coisas tem tanto relevo no entorno dos sentimentos e das paixões que quase os sufoca. É uma obra que pinta para os olhos mais do que fala à alma. A parte mais nobre e forte da obra pertence mais à pintura do que à literatura. É o estereoscópio levado à sua última ilusão.

Não poderiam deixar mais explícita admiração pelo romance de Flaubert. Mais do que isso, a característica da obra que causa tal apreço: o que designamos sob o termo de realismo, uma materialidade que repousa na presença e importância dos objetos.

O enfoque dos observadores é restrito à sua visão de romance e há certo exagero em achar que sentimentos e paixões estão "quase" abafados pela materialidade das coisas e que se trata de uma obra que atinge mais os olhos do que a alma. Certamente é deixar de levar em consideração a psique exaltada de Emma, o sentimentalismo romântico de Léon e mesmo, no plano das personagens periféricas, a reverência reprimida que Hyppolite presta à personagem central. Por outro lado, o relevo atribuído aos objetos não equivaleria, numa certa medida, ao "efeito de real" que a crítica recente vê nos contos de Flaubert? E, tal como a colocam, "a vida dos acessórios" não prefiguraria o Novo Romance?

Entretanto, continuam os Goncourt, há uma obra mais significativa do que *Madame Bovary*: *Paul et Virginie* (Paulo e Virgínia, 1787), "esse romance romanesco", onde não domina o real como em Flaubert. E depois, perguntam-se eles, o "verdadeiro" existe? Um conto fantástico de Hoffmann é muito verdadeiro. Essas observações são apresentadas como dúvidas e questionamentos e colocam em pauta, sem utilizar a palavra, a questão da verossimilhança. E, mesmo que num fragmento de diário, revelam a preocupação com a construção romanesca.

O "verdadeiro" que pleiteiam, como vão os próprios Goncourt articulá-lo em suas obras?

Flaubert pretendia a pintura do meio provinciano e os Goncourt empreenderam, em *Manette Salomon*, um retrato do mundo da pintura entre 1840 e 1860, através do qual expuseram suas concepções artísticas. Também não falta ao romance a descrição dos meios artísticos e boêmios que frequentaram. Apesar de não ter sido recebido de forma entusiástica – artigos positivos praticamente só de Zola e de Jules Vallès – o romance tem admiradores conceituados. Por volta de 1878, Edmond conhece Oscar Wilde na casa de Giuseppe De Nittis, um pintor napolitano amigo seu. O poeta inglês não tem meias palavras para exprimir sua admiração: "Ele [Edmond] é para mim um dos grandes mestres da prosa moderna e seu romance *Manette Salomon*, uma obra-prima."O romance foi escrito dentro de rigorosa disciplina e custou muito esforço, segundo declararam em seu diário[148]; seu término é assinalado na única linha, provavelmente de alívio, do dia 21 de agosto.

A narrativa se abre com a apresentação dos quatro jovens aspirantes a pintor, Anatole, Coriolis, Chassagnol, Garnotelle, representativos cada um de uma postura diante da pintura. A sua originalidade consiste em olhar a pintura realista através da ficção. O capítulo III, que se segue à apresentação das personagens centrais, é um balanço crítico do momento artístico, um histórico do fim do romantismo, com a citação inclusive de quadros e pintores conhecidos como Jean-Auguste Dominique Ingres e Eugène Delacroix e suas respectivas tendências. São também levantados os aspectos discutidos ao longo do romance: o sentimentalismo prejudicial, a relação da literatura com a pintura, a luta da paisagem para se impor como gênero, a temática orientalista que atrai Coriolis. Até que se chegue, no penúltimo capítulo, a uma das falas mais inspiradas de Chassagnol, que define o Belo como "o esplendor do verdadeiro".

Anatole Bazoche, filho de uma viúva pobre, é um jovem espirituoso que resolve seguir a carreira, mais interessado na vida dos ateliês do que em pintura, mais preocupado com a boa blague do que com as agruras da arte; não leva nada a sério; mais *bon-vivant* do que pintor, mais adepto do *far-niente* do que das árduas exigências do trabalho artístico. Não por acaso sua

primeira atuação no romance, talvez a mais magistral, seja iludir um grupo de turistas ingleses, fazendo-se passar por guia. Seu temperamento jovial e gozador faz dele uma boa companhia e um parasita à vontade nesse papel.

Naz de Coriolis pertence a uma aristocrática família da Provence que, durante a Revolução, refugiou-se na ilha de Bourbon, onde ele nasceu; por isso conservou a vida toda uma atração pelo exótico, pela cor, pelo sol. Uma boa renda permite-lhe uma vida confortável.

Garnotelle, medíocre e sem talento, é o pintor inserido no contexto oficial e que, aplicado, consegue ganhar o prêmio de Roma, que representa a consagração no convencionalismo das artes. Mais tarde, será recebido na Academia, debaixo do sarcasmo de Anatole e da admiração arrivista de Manette.

Chassagnol é o pintor que detesta a Natureza, voltado para a construção humana, as cidades, os museus, as bibliotecas. Sempre que se faz presente, lança-se numa longa discussão sobre questões relativas ao mundo da arte: as relações do pintor e do burguês em relação ao dinheiro, a pintura moderna, a concepção de Belo. Não podemos deixar de registrar, na palavra desse apreciador do urbano e do moderno, a seguinte definição de realismo: "esta caricatura do verdadeiro do nosso tempo, uma estupefação de burguês: o realismo!"Há ainda a figura de Crescent, que aparece no meio do romance e é apresentado como "um dos grandes representantes da paisagem moderna"[149]. É o pintor espontâneo, que se sente feliz diante da vida e da pintura, fecundo e entusiasmado, que os comentaristas dizem inspirado em Jean-François Millet (1814-1875) e em Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

E, entre todas essas figuras masculinas de pintores, surge a figura da modelo, de origem popular e judia, a mulher fatal que dá título à obra, Manette Salomon, que pinta através do seu corpo. Durante as sessões, Coriolis maravilha-se: "dir-se-ia que sua pele estava feliz!... Verdade! Eu via o reflexo da minha tela no seu corpo e parecia-me que ela sentia cócegas onde eu dava uma pincelada..."[150] Ela tem pouca voz no romance e o leitor a conhece pelo narrador, pelas outras personagens e pelo reflexo de suas atitudes. Aparentemente passiva, vai conquistando espaço e, após a maternidade, sua dominação se faz sentir cada vez mais implacável, impondo uma mentalidade materialista e uma existência medíocre, associada a uma família de parasitas que vive às custas de Coriolis. Essa força do cotidiano, da realidade destruindo a relação idealizada, de integração do pintor e da modelo não deixa de ter seu ar bovarista.

A trajetória de Coriolis é de decadência. No início do romance, é um dândi, rico, independente e empenhado numa busca existencial e estética. Sem conseguir alcançar seu objetivo, perde-se e afoga-se na paixão por Manette.

A figura feminina que se interpõe entre os dois amigos, Coriolis e Anatole, é quase acintosamente ilustrativa da misogenia dos Goncourt; mas não tem o perfil da mulher naturalista e histérica; ao contrário, seus gestos são comedidos e ela se movimenta quase em câmara lenta, felina e sensual.

O tributo mais evidente a uma concepção naturalista de romance é a morte do macaco Vermillon, que agoniza penosamente e é enterrado de forma comovente por Anatole (sério talvez pela única vez) no Bois de Boulogne, entregue de volta à Natureza. Para essa sequência, os autores teriam se aparelhado indo assistir à morte de um símio da mesma espécie no *Jardin des Plantes*.

O romance se estrutura em 155 capítulos curtos, às vezes quadros rápidos de uma página, numa narrativa fragmentária, ora erigindo Anatole, ora Coriolis como protagonista. A personagem que dá título ao romance só aparece, como uma silhueta entrevista no ônibus, no capítulo XLVIII, diante de um leitor amplamente familiarizado com os dois amigos pintores. Isto talvez não nos surpreenda se pensarmos que o objetivo da obra é um painel do mundo da pintura; o leitor habituado ao ritmo dos romances realistas do século XIX, certamente se lembrará de que também Maria Eduarda aparece com a narrativa de *Os Maias* (1888) bem avançada: reforça-se a intenção de painel em detrimento da trama amorosa.

Os romancistas, porém, não conseguem, como Honoré de Balzac (1799-1850), estabelecer um equilíbrio entre retrato social e intriga romanesca, o que faz com que esta se arraste sem lances atrativos. Tal descompasso de intriga e pintura do meio nos permite entender uma observação de Flaubert, embebida em arguto sarcasmo. Em carta enviada a um amigo em 18 de dezembro de 1867, afirmou: "A *Manette Salomon* dos lulus me parece carregar uma roupagem de tal comprimento que pode passar por um sudário: mas deve ser lida."[151] *Manette Salomon* inscreve-se na esfera do "romance verdadeiro". São outros os romances dos Goncourt que revelam uma concepção mais claramente naturalista, provavelmente a face mais conhecida entre nós dos dois escritores. Os traços naturalistas de seus romances são a fundamentação em observações documentais, a busca de um apoio de pretensão científica e clínica, o interesse pelos estudos sobre a histeria, que tendem a uma tônica na personalidade doentia das figuras femininas. Tal concepção romanesca teve reflexos evidentes – assumidos por ele próprio e

também apontados pela crítica – sobre o romance de Zola. Ilustram bem essa vertente *Soeur Philomène* (Irmã Filomena, 1860), *Germinie Lacerteux* (1865) e *La fille Elisa* (A Jovem Elisa, 1877).

A intriga do primeiro insere-se na tradição francesa de romances que partem de um *fait divers*[152]: Bouilhet lhes conta a história da paixão platônica de uma freira de um hospital em Rouen por um paciente que se enforcou. Os escritores passaram vários dias em hospitais para construir esse romance.

O romance seguinte, *Germinie Lacerteux*, não foi bem acolhido pela crítica, embora haja manifestações epistolares positivas de contemporâneos. Flaubert diz ter lido o romance em menos de cinco horas, sem conseguir desgrudar-se da leitura, embora o considere "atroz de cabo a rabo"; a questão do realismo – termo utilizado pelo autor de *Madame Bovary* – é agudamente colocada. Sainte-Beuve, que não escreveu nenhum artigo sobre o romance, alude também à questão do realismo e à necessidade de uma nova poética para analisá-lo; Victor Hugo aprecia a beleza da Verdade contida nessa narrativa tão "implacável contra a miséria". Já a princesa Matilde choca-se e nauseia-se profundamente com a obra e não entende como pessoas refinadas como os Goncourt possam produzir obras desse tipo. Louis Ulbach, em 1868, no *Le Figaro*, considera o romance uma "literatura pútrida".

Zola, sempre solidário, publica um longo e elogioso artigo, que permite acompanhar a concepção de romance na perspectiva do momento; declara logo no início: "sou da minha época"[153], ao que ele imputa seu gosto "depravado". Os ingredientes naturalistas são apontados: a força devastadora do meio sobre a personalidade individual, a luta entre o sentimento e o instinto, a decadência do ser humano, um léxico crítico que traz as marcas do naturalismo.

Zola insiste na personalidade dupla de Germinie, que ama com o coração e com o espírito, que decai em função de uma alma generosa inserida num meio degradante. O que propicia, segundo ele, o estudo de um caso fisiológico e psicológico, físico e moral. Com agudeza, Zola opõe a personalidade da patroa solteirona, que não conheceu o amor e da "criada histérica", que leva uma vida dupla completamente ignorada pela inocente patroa (exatamente como os dois romancistas em relação à sua própria empregada), mas que o leitor Zola inocenta com benevolência, atribuindo a culpa ao meio e à carência por ele gerada, o que a lançou nas garras dos "horríveis Jupillon". Uma leitura crítica datada, que vê com simpatia a personagem para poder responsabilizar o meio pela sua trajetória de decadência, dívidas e alcoolismo, atrelando a queda física à moral. E se os autores foram longe demais, fizeram-no em busca da pintura nua

e crua da verdade. Mesmo os que acusam a obra de ser "um romance medical" estão equivocados, pois eles estudaram "a doença do coração e a do corpo"; "por favor, onde está o mal?", exclama o autor da crítica. Em suma, o romancista Zola endossa as concepções romanescas de *Germinie Lacerteux* porque vê nelas a concepção moderna e "realista" de romance – é o adjetivo de que se utiliza; e que, acrescentemos, correspondem perfeitamente ao seu próprio ideário.

Entretanto, no panorama da recepção contemporânea do romance, a perspectiva de Zola permanece isolada: em geral, ele é visto como um romance patológico em torno de uma personagem histérica e debochada. Não é de se espantar: dez anos antes, em 1857, *As Flores do Mal* foram vistas pela crítica do Segundo Império como literatura de carniça e de abatedouro.

Ao longo do tempo, o romance vai conquistando reconhecimento: em 1885, Paul Bourget o vê como um romance precursor: "Ninguém, desde Balzac, tinha modificado a esse ponto a arte do romance"[154]. Em 1896, Rémy de Gourmont vê nele a origem do naturalismo. Contemporaneamente, um crítico importante como Kopp considera-o romance mais acabado dos dois irmãos[155]. Entre nós, talvez o texto crítico mais acessível seja o de Erich Auerbach (1892-1957)[156], que credita aos romancistas ampla dose de razão ao enveredarem pela perspectiva romanesca de centralizar-se em personagens das "classes baixas". Embora não se possa endossar o crítico em tudo: apontar Baudelaire como predecessor na pintura do repulsivo talvez não seja tão pertinente; basta lembrar o lirismo de "Les Petites vieilles" para notar como a via do poeta na pintura do feio é diferente. Os romancistas parecem-me mais próximos do poeta no tom agressivo com que se dirigem ao "leitor hipócrita" no prefácio do romance que o crítico alemão aponta como um "sintoma" da época.

O romance inspira-se na vida dupla de sua criada Rose Malingre[157], da qual tomaram conhecimento, chocados, cinco dias após da morte dela. A estupefação está registrada no dia 21 de agosto de 1862, quando ficam sabendo que ela os roubava para sustentar seus amantes, o que a lançava em profundos remorsos; mas à estupefação mescla-se uma certa fascinação que o segredo dessa vida dupla, misto de ninfomania e histeria, despertava nos dois romancistas e que certamente aguçou o desejo de escritura: "Conversávamos sobre Rose, esta infeliz organização pulmonar e histérica, que não conseguia colocar sua felicidade, seu amor, sua amizade, seu devotamento em condições razoáveis da vida, que fatalmente só poderia viver no excesso, quase na loucura furiosa dos sentimentos humanos."[158] Os Goncourt desejavam escrever um romance que fosse o estudo de um caso de histeria e de todas as etapas da decadência, como ela

aparece no *Journal*. Certamente não foi por acaso que o relato do dia seguinte à morte de Rose se fecha com a mais naturalista das observações: "O que é a vida? O usufruto de uma agregação de moléculas."

O prefácio que precede o romance, traduzido e analisado em *Mimesis*, funciona como uma espécie de manifesto, em que declaram escrever o referido "romance verdadeiro" (*roman vrai*), definido por oposição ao romance romântico, anódino e em que tudo termina bem; aqui não, os autores pretendem fazer a "clínica do amor", aliando a grande temática romântica a uma ideia científica de clínica. Mas o mais importante a ser ressaltado são as intenções dos autores. Formulam a pergunta sobre se suas razões seriam a de chocar o público, à qual respondem de forma incisiva, com um curto "não", ressaltado no isolamento de uma linha única: o romance se pretende "severo e puro", com os mesmos deveres da ciência, podendo, portanto, lançar mão da mesma franqueza. A outra razão desses frequentadores de salões aristocráticos é dar voz e direito às "classes baixas" na esfera romanesca, o que é mais informalmente declarado no *Journal*, em resposta a Charpentier, que sugere a subsituição dos "piolhos" que cobrem Germinie quando ela chega a Paris por "vermes" (*vermine*), deixando os irmãos indignados: não é um romance "verdadeiro"? Por que então negar a existência de piolhos no "corpo dos pobres"?[159] Numa certa medida, tinha razão Sainte-Beuve de chamar atenção para a proliferação de personagens maníacos e para o cientificismo de seus romances. Parte da crítica posterior corrobora essa opinião e um crítico especializado como Pierre-Jean Dufief, em seu prefácio a *La Fille Elisa*, diz que "os Goncourt lançam a moda literária da histeria"[160]. Eles próprios se declaram "os primeiros escritores dos nervos"[161]. Nicole Edelman[162] também considera Germinie a "primeira histérica" e ressalta sua contemporaneidade com o importante livro de Claude Bernard (1813-1878), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introdução ao Estudo da Medicina Experimental, 1865) e sua anterioridade em relação a *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880) de Zola. Ela indica também como leitura dos Goncourt o *Traité de l'hystérie* (Tratado da Histeria), de Jean-Louis Brachet, publicado em 1847.

Essa última leitura reveste-se de particular importância, pois Brachet localizava a histeria no cérebro e considerava-a como uma doença nervosa, o que não exclui pacientes do sexo masculino; não era a opinião corrente na época. A origem da palavra *histérique* é, aliás, significativa da visão do momento: origina-se do latim *hystericus* e do grego *hustericus*, de *hustera*, útero.

Sem nos aprofundarmos nas polêmicas científicas do século XIX francês, devemos apenas não deixar de lado o empenho dos Goncourt em se atualizar na área e também em visitar os lugares (penitenciária e hospitais) que desejavam trazer para seus romances. O que talvez tenha servido de exemplo a Zola para suas visitas às minas antes de escrever *Germinal*.

Germinie, a primeira histérica da história da literatura francesa, assim é por aspectos psicológicos e físicos, aos quais se acrescenta sua triste trajetória social de camponesa adolescente lançada, indefesa, em Paris. O capítulo 23 do romance é curto (tem apenas uma página), mas é expressivo na descrição dessa histeria. Germinie acaba de saber que sua filha morreu na casa da ama de leite. Entra no quarto da patroa e tem um ataque, convulsões, joga-se no chão, arranha-se; tudo isso descrito em detalhes pelo narrador.

Germinie só consegue manifestar seus sentimentos através do excesso, seja no amor ou no ódio. Sob essa perspectiva, a visão da criada da ficção sai diretamente da criada da realidade.

Afeitos que estamos ao nosso naturalismo – que vem daí – tudo isso talvez nos cause menos espanto do que aos leitores franceses da época. Afinal, temos na nossa história da literatura um romance como *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, que certamente leva a histeria ligada aos aspectos sexuais a uma direção que, poderíamos dizer, é bem mais radical do que a das personagens dos romances dos Goncourt.

Face aos aspectos levantados por seus contemporâneos, como se pode ver hoje *Germinie Lacerteux*, obra pioneira do naturalismo?

Em 2003, nos dois colóquios a que fizemos referência, há um total de 69 intervenções: encontramos cinco sobre *Germinie Lacerteux*, além de referências esparsas em outros, o que mostra que, no circuito da crítica goncourtiana, o romance conserva seu interesse. Em geral, volta-se para a personagem Germinie e para o espaço romanesco e mostra que a perspectiva contemporânea não percebe da mesma forma aspectos que pareciam tão inovadores, enfocados de maneira pálida pela crítica. Assim, um aponta o confisco da palavra da personagem pelos autores (o que não é tão exato, já que o primeiro capítulo está inteiramente a cargo de Germinie, que conta a história de sua vida)[163], outro lembra que se os autores, por um lado, voltaram-se para uma personagem popular, por outro não estudaram espaços de trabalho tal como o fez Zola; de qualquer forma, ressalta este último crítico, a queda de Germinie constrói-se articulada ao espaço, ideia que provavelmente inspirou o Zola de *L'Assommoir*[164]. Ou seja, contemporaneamente os aspectos ditos escandalosos do naturalismo goncourtiano perdem força,

abrindo espaço para análises dos aspectos mais propriamente romanescos.

La Fille Elisa é publicado em 1877, como também *L'Assommoir*: a imprensa passa então a empregar o termo "naturalismo"[165]. Edmond levava assim a cabo um projeto que havia sido concebido a dois, quando Jules ainda vivia. O romance conta a história de uma prostituta que comete um crime: depois do ambiente dos hospitais, lançam-se no das prisões. As declarações do prefácio descartam novamente qualquer intenção de chocar o público: o tom é "austero e casto" – adjetivos praticamente sinônimos dos grafados no prefácio de *Germinie* – pois muitas vezes fala como médico ou historiador. Para garantir essa segunda face, Edmond contou com a leitura de cartas de soldados e prostitutas que lhe foram dadas depois da destruição de um bordel. Não escreve para um público feminino que procura distração em romances de "prosa galante" e o objetivo visado pelo comentário é claro: não se trata de "amores venais de damas das camélias"; aliás, a prostituição é apenas o pretexto para a real preocupação: o mundo carcerário, a pena do silêncio e suas consequências sobre a sanidade das prisioneiras; o que, vê-se, gerará outra personalidade doentia. Esse romance também se alicerça sobre um contato com a realidade. As suas edições contemporâneas trazem um longo relato do *Journal*, no dia 28 de outubro de 1862), sobre a visita a uma penitenciária feminina em Clermont e fica evidente a impressão profunda que deixou nos dois irmãos.

Em outro momento do *Journal*, pode-se ver a consciência muito clara que tinham de seu trajeto literário: "Nosso caminho literário é muito estranho. Passamos pela história para chegar ao romance. Não é o habitual. E, no entanto, agimos muito logicamente. Em que base escrevemos a história? Com os documentos. E os documentos do romance o que são, se não a vida?"[166] Tudo isso, no entanto, não oblitera o romanesco. O romance se desdobra em 64 capítulos e abre-se com uma espécie de prólogo, sem numeração, que leva o mesmo título do livro e instaura um suspense: "A mulher ia ser condenada à morte?", frase logo repetida ao longo da descrição pungente do julgamento dessa mulher que matou um soldado.

Voltando no tempo, a narrativa conta a vida da personagem principal, Elisa, filha de uma parteira, que resvala no alcoolismo. Ela cresce mergulhada na crueza das relações entre homem e mulher. Sua trajetória de degradação e abandono desemboca na prostituição, seguindo um roteiro tão naturalista quanto o da Nana zolaniana: há mais previsões de destino inexoráveis do que possibilidades de opções existenciais. Constrói-se uma personalidade instável, sujeita a imprevistas crises de cólera, que abrem espaço para o crime cometido. Segue-se, degrau por degrau, a degradação, indo da passagem por bordéis fechados, que contam com uma certa

proteção e conforto, à prostituição das ruas.

A personagem apresenta, mais do que Germinie, traços francamente histéricos: movimentos crispados, vontade súbita de chorar, náuseas diante de certos alimentos, mudanças inesperadas de humor que a isolam – como no primeiro bordel provinciano em que trabalha, em que tais mudanças culminam com duas horas de "violento ataque de nervos" (não descrito, apenas cronometrado) após ser repreendida pela dona da casa.

Aspectos naturalistas se fazem presentes através da constituição "linfático nervosa" da personagem central, das alusões a esse temperamento bilioso e nervoso, da descrição dos corpos suados, dos escarros, da sujeira e miséria de alguns ambientes; mais do que cenas propriamente ditas, um clima naturalista impregna o romance. Nada de cenas licenciosas ou abertamente despudoradas. Uma sugestão de lesbianismo que não passa do contínuo escovar dos cabelos de uma companheira por Elisa. O romancista se coloca como um clínico, mas não discute a repercussão da existência da prostituta na sociedade, o que leva um crítico afirmar que "a prostituta de Goncourt, à imagem de seu criador, ignora o engajamento"[167].

Nesse cenário que se propõe clínico, destaca-se a cena do crime, no capítulo 48, quando a narrativa caminha para seu desfecho. O cenário é um cemitério que já perdeu suas características, transformando-se num bosque em que Elisa passeia com o companheiro. É uma dos raros momentos de paz da atormentada personagem, do qual ela cria plena consciência: "Ela estava toda tomada por uma tranquila e pura felicidade em que o invólucro da morte, dessa morte já antiga e que tinha perdido seu horror, punha um não sei que de doçura recolhida."[168] Apesar da calma, a natureza está à espreita, os recantos são desconhecidos, as rosas selvagens cobertas por "espinhos assassinos" e a consciência da presença do outro a coloca em estado de alerta. Subitamente, ela sente a brutalidade do soldado, coloca-se em guarda, com sua pequena faca na mão e é tomada por um dos ataques de cólera descontrolada a que estava sujeita. O golpe inicial foi, na verdade, acidental: o homem lançara-se sobre ela e sobre a faca.

Elisa gravou o momento capital de forma intensamente sensorial: o sol ardente de abril, o zumbir dos insetos, os cheiros açucarados como o gosto do mel das cerejeiras de sua infância e o amante com um riso imbecil. A lembrança da infância e o momento de paz acenderam nela uma aspiração de pureza inalcançável, cuja ruptura desencadeia uma espécie de vertigem assassina, "uma dessas cóleras homicidas de prostituta", e Elisa desfere ainda "quatro ou cinco golpes": um assassinato acidental por um ser em estado de estupor.

Guardada a devida distância, reconhecemos um certo parentesco com Mersault, que, sob o efeito do sol, descarrega o revolver no árabe à sua frente, quase por lassidão, embora também tomando consciência de ter rompido um momento de equilíbrio e felicidade. A palavra em francês, nos dois romances, para o efeito do sol, é a mesma: *brûler*, queimar. Evidentemente, o sol da praia argelina é muito mais intenso, mais presente, desde a primeira cena, a do enterro da mãe, o que leva Barthes a classificar o romance de "solar"; porém, não se pode deixar de notar a força desse sol abrasador num romance que tende ao cinza e aos ambientes fechados, um sol que aparece numa rara cena ao ar livre, porém capital na narrativa.

Entrelaçando as Vertentes

Uma visão grande e angular da obra dos Goncourt revela o caráter eclético de sua produção, em que notamos as três vertentes rapidamente estudadas aqui: o diário, a historiografia e os romances.

A história literária não valoriza essa obra variada e de um interesse bastante particular. Para isso talvez tenha contribuído o antagonismo face à verve sarcástica do *Journal*, que, de fato, é implacável com muitas figuras de cuja intimidade os Goncourt privaram. A pecha de fofoqueiros vazios e maldosos ainda persiste em certas visões contemporâneas. Em 2004, Roger Kempf lança um livro especificamente sobre o assunto: *L'Indiscrétion des frères Goncourt* (A Indiscrição dos Irmãos Goncourt). A resenha de Pierre Assouline tem uma chamada muito reveladora: "Para Roger Kempf, os dois cronistas do século XIX não eram vingativos, delatores nem fofoqueiros, somente 'indiscretos'. *Isso é discutível*."[169]Assouline, intelectual sério e de respeito, parece-me carregar na mão quando chega a dizer que, durante a Ocupação, eles certamente seriam *collabo*. É ir um pouco longe demais numa consideração tão hipotética, até porque os dois irmãos pouco se ocuparam de política; e se foram bem mais que indiscretos em certos casos, o *Journal*, como procuramos mostrar, não se limita a falar mal dos outros. As duas posições – defesa e ataque – ainda estão exaltadas. O que, por outro lado, não deixa de apontar para o interesse que ainda despertam.

A crítica mais contemporânea ressalta os aspectos inovadores e positivos da sua obra ou procura explicar a posição que acabaram por ocupar na história da literatura. Albert Thibaudet abre sua apresentação dos irmãos Goncourt aludindo às três coisas que eles teriam inventado, na opinião deles próprios: o naturalismo e a voga do século XVIII e do japonismo. Kopp elenca os vários autores que se puseram a escrever diários depois da publicação da primeira parte do *Journal*. Nadine Satiat[170] alude à eclipse de sua obra por trás do sucesso estrondoso de Zola.

Um fato é indiscutível: na época ou atualmente, os Goncourt são considerados os pioneiros do Naturalismo, antes de Zola; e, nesse sentido, é interessante ver o já referido comentário de Rémy de Gourmont, de 1896: "Quando *Germinie Lacerteux* apareceu, Zola contemplava a lua brincando nas ondas azuladas do regato, ladeado por chorões, onde Ninon, cantando uma barcarola, banha-se em sentimentalismo. Inútil insistir: todo o naturalismo, na sua vertente popular, vem de *Germinie Lacerteux*."[171] Nesse momento de balanço é bom lembrar que o prefácio de *Thérèse Raquin* é de 1868 e o de *La Fortune des Rougon* de 1871; portanto ambos

posteriores a 1864, primeira edição de *Germinie*. E os dois romancistas também pleiteiam a legitimidade científica do romance, bem antes de *O Romance Experimental*, de 1880, mesmo que, mais do que seguir fielmente dados científicos, sirvam-se deles como lhes convém.

Mais de um crítico dá a primazia do naturalismo aos Goncourt; a estes ainda se pode acrescentar o depoimento da própria dupla sobre o começo de seu relacionamento com Zola. O que os coloca em perspectiva favorável de precursores neste nosso volume. Embora tenham sido eles que deram os primeiros passos do naturalismo, seu romance alimenta-se também de uma concepção historicista, alicerçada no *Journal* e na historiografia, sobretudo no primeiro, que funciona como uma espécie de balão de ensaio de ideias.

É essa dupla concepção que confere a fisionomia particular de sua obra romanesca. E, como defendem no prefácio do romance *Germinie Lacerteux* , não se trata de chocar ou escandalizar o público, mas de trazer até ele uma determinada realidade. É preciso, portanto, enxergar o naturalismo com olhos menos preconceituosos.

Bibliografia

ASSOULINE, Pierre. Les frères Goncourt. *Le Nouvel Observateur*, Paris, p. 57, 24 set. 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. Estudos, 2.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par lui-même*. Paris: Seuil, 1975. (Ecrivains de toujours)

BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel. *Histoire de la France littéraire, t. 3: Modernités. XIXe.-XXe. Siècle*. Paris: Quadrige/PUF, 2006.

CABANÈS, Jean-Louis (org.). *Les Frères Goncourt: Art et écriture*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

CABANÈS, Jean-Louis; DUFIEF, Pierre-Jean; KOPP, Robert; MOLLIER, Jean-Yves. (eds.). *Les Goncourts dans leur siècle. Un siècle de* "*Goncourt*". Lille, Septentrion, 2005.

GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. *Les maîtresses de Louis XV et autres portraits de femmes*. Paris: Robert Laffont, 2003. (Bouquins)

____. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1996 (Folio Classique, 2762.)

____. *La Fille Elisa*. Paris/Genève: Slatkine, 1996.

____. *Germinie Lacerteux*. Paris: Flammarion, 1990.

____. *Les Frères Zemganno*. Paris/Genève: Slatkine, 1986.

____. *Journal: Mémoires de la vie littéraire*. Paris: Robert Laffont, 1989 (Bouquins). 3 v.

MARTINO, Pierre. *Le Naturalisme français*. Paris: Armand Colin, 1969.

MILNER, Max; PICHOIS, Claude. *De Chateaubriand à Baudelaire*. Paris: Arthaud, 1985. (Littérature française, 7).

RICHARD, Jean-Pierre. Deux écrivains épidermiques: Edmond et Jules de Goncourt. *Littérature et sensations*. Paris: Seuil, 1994. (Points).

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Stock, 1936.

2. AS IDEIAS LITERÁRIAS DE ÉMILE ZOLA

Célia Berrettini

Émile Zola: nome indissociável do naturalismo e seu chefe inconteste na França, pois, além de praticar o romance naturalista, abarcando todas as realidades do seu tempo, é seu principal teorizador. Homem de seu século, aberto ao progresso e às suas consequências, ao prestígio das ciências, interessa-se entusiasticamente pelas realidades materiais, econômicas, políticas, sociais e culturais, buscando traduzi-las na sua vasta obra romanesca, paralelamente às suas reflexões sobre a literatura. Romancista e teorizador da literatura, crítico do romance e do teatro, além de suas observações sobre a pintura (conviveu com pintores, entre os quais Paul Cézanne (1839-1906), amigo desde longa data), deixou uma obra extensa que, apesar dos detratores, não só da época, vem sendo analisada e reavaliada, com distintos enfoques: freudiano, por Jean Borie[172]; filosófico, por Alain de Lattre[173] e Michel Serres; estruturalista, por Philippe Hamon[174]; semiótico, por Henri Mitterand[175]; entre outros – cada qual ressaltando as suas características.

Nascido em Paris, em 1840, mas tendo vivido em Aix-en-Provence, até os dezoito anos, após a morte do pai, retorna à capital, onde, de início, trabalha na editora Hachette, que exerce um papel fundamental na formação do adolescente pobre[176]. Aprende o ofício de escritor, sob todos os aspectos. Na primeira metade dos anos de 1860, escreve contos e colabora nos jornais de Lille e Lyon, chegando afinal aos de Paris.

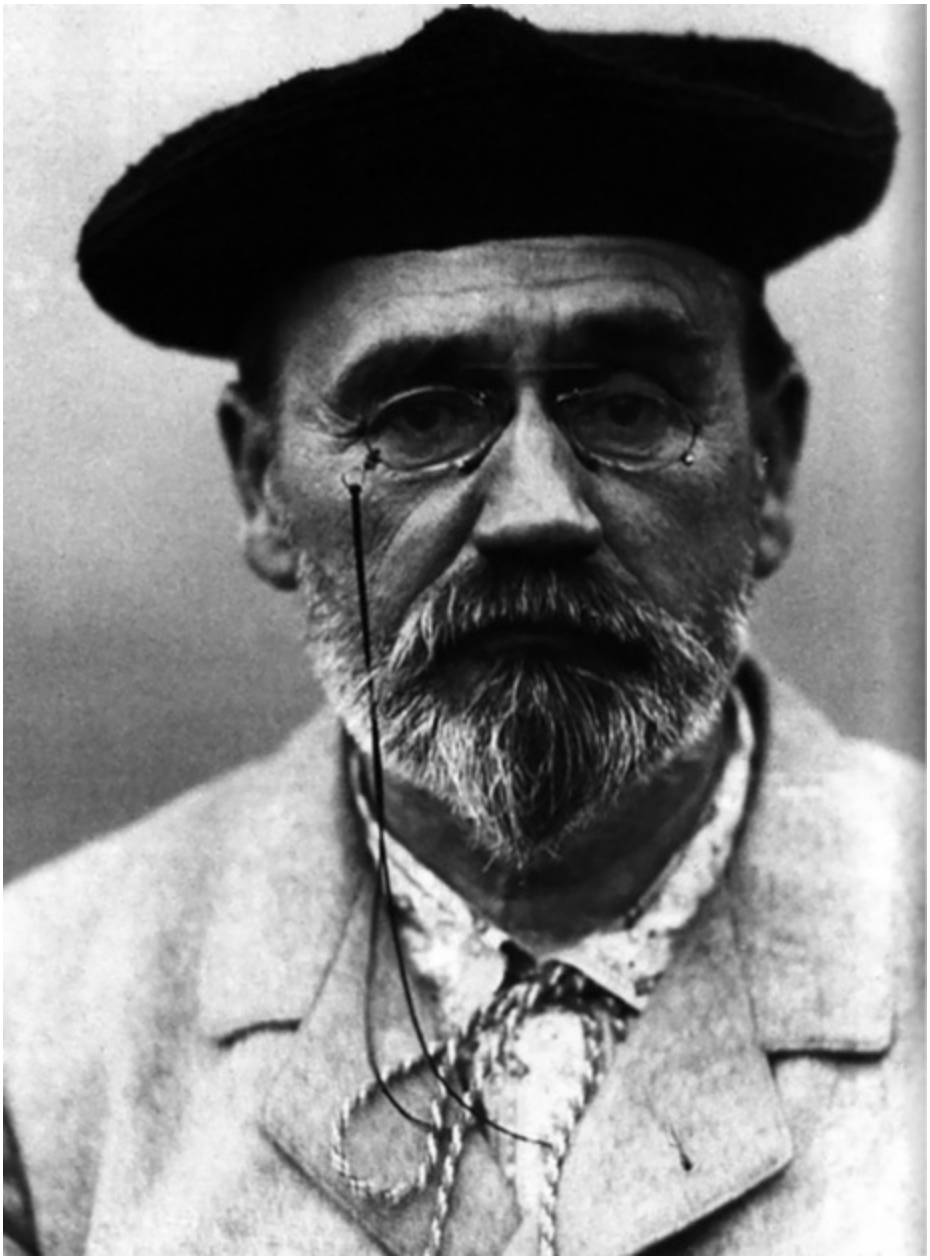


FIG. 24: Émile Zola por volta de 1902.

O jornalismo, com a regularidade das colaborações, garante-lhe, de um lado, o desafogo econômico e, de outro, o exercício de escrever diariamente. Os textos, publicados em vários jornais e revistas, bem como os "Prefácios" de seus próprios romances, onde os defende e se defende dos ataques recebidos ou a receber, quando publicados mais tarde em livros, constituem seu ideário literário. A teoria literária naturalista, na França, é quase inteiramente obra de Zola. Esse período, considerado como de *formação de uma estética* ou como *aprendizagem*, compreende os anos de 1863 a 1870 (às vésperas da Guerra Franco-Prussiana), enquanto o segundo período é o da *doutrina naturalista*, abarcando os anos entre 1875 e 1880, quando Zola se dedica sobretudo ao jornalismo político, com colaboração considerável, sendo escassos os artigos sobre romance e destacando-se apenas dois sobre Honoré de Balzac (1799-1850), cujas obras completas em sequência seriam editadas por Michel Levy (1821-1875)[177]. A

uma época de formação sucede uma de definição e o último período em que, a partir de então, sem militância, Zola segue a evolução do fim do século.

Após vinte anos de declarações ocasionais, estas se transformam, duas vezes, em "campanhas" que o mostram sempre atento ao movimento intelectual e, de maneira mais especial, à evolução do romance. Esse terceiro período não é mais uma ofensiva constante, mas uma série de disputas e de observações sobre a estética literária: qual o futuro dos romances diante das correntes místicas e da linguagem simbolista? Quais "as novas fórmulas"?[178] Mas, ainda na década de 1870, pelo tom violento de seus artigos políticos, Zola é proibido de colaborar em Paris em 1872, e passa a trabalhar para a revista russa de São Petersburgo. Para lá envia Zola, mensalmente, até dezembro de 1880, 24 páginas com notícias das atividades literária, dramática e artística francesas, graças à intermediação do amigo Turguêniev. Estas são republicadas em Paris, entre elas o famoso *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880), que será focalizado no final deste texto.

Veja-se, antes, a posição de Zola nos jornais. E siga-se sua trajetória, cronologicamente (ainda que com leves alterações), apesar de suas conhecidas repetições e até contradições no decorrer dos anos.

Digno de nota é o seu primeiro artigo publicado[179]; seu título já constitui uma reflexão geral sobre o gênero romanesco. Analisando cada uma das gravuras de Gustave Doré (1832-1883), nota "na longa odisseia de D. Quixote e Sancho, a luta interminável da razão e do imaginário, das crenças das antigas idades e do espírito de exame nascido nos séculos envelhecidos". E, mais adiante, que "a obra é um grito de bom senso revoltado contra os desvios da imaginação", finalizando: "O livro, que não era há pouco senão a eterna discussão de bom senso e da imaginação juntos é, mais ainda, o grito de sofrimento da humanidade na terra."[180] Já está aqui, no jovem iniciante, o que caracterizará o escritor maduro, seu gosto do real, do verdadeiro, contra a fantasia e a imaginação; e a consciência do "sofrimento do homem na terra". Ataque à imaginação, contrária à objetividade, é uma postura sua, inabalável, embora faça parte de sua personalidade. Inegável é sua poderosa e fértil imaginação.

Sua vida apresenta duas imagens: uma agressiva e mesmo provocante, a do romancista que escandaliza grande parte do público leitor; outra, a de um crítico e teorizador da literatura ficcional. Se, em 1864 e 1865, são publicados seus primeiros contos e romances – "Contes à Ninon" (Contos a Ninon) e "La Confession de Claude" (A Confissão de Claude) –, aparecem, logo mais, também críticas sobre literatura e pintura: a coletânea *Mes haines* (Meus Ódios) e

Mon Salon (Meu Salão), respectivamente. O ano de 1865 é de realizações, pois emite seu parecer elogioso[181] ao romance que ele considera original – *Germinie Lacerteux* (1865), dos irmãos Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870) –, deixando muito claros seus gostos literários. É quando publica também artigo agressivo à arte utilitária do filósofo e economista Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865)[182], retomado em *Mes haines*.

Surpreendente é um artigo seu publicado antes, praticamente no início de sua colaboração jornalístico-literária. Intitula-se "Du progrès dans les sciences et dans la poésie" (Do Progresso nas Ciências e na Poesia)[183] e, ligando as duas, lança conselhos aos poetas: devem "tomar das ciências puras seus grandes horizontes, suas hipóteses tão admiráveis que são talvez verdades". Se elogia as ciências, ao mesmo tempo expressa sua dúvida: talvez sejam verdadeiras. Está minimizando sua admiração, o que causa surpresa, justamente por sua declarada postura diante do conhecimento científico. De fato, Zola é, muitas vezes, repetitivo e, ao mesmo tempo, ziguezagueante nas suas opiniões.

Mas Zola, poeta em versos na primeira fase de sua vida, não mais se interessara pela poesia, muito embora não poucas passagens de seus romances posteriores traduzam poesia. O lirismo do romance *La Faute de l'Abbé Mouret* (O Crime do Abade Mouret, 1875), com o Paradou como cenário romântico, é um exemplo, entre vários; e *Germinal* (1885) é um verdadeiro "poema épico".

Os artigos se sucedem e, em 1866, são publicadas duas coletâneas: uma sobre a pintura, *Mon salon,* já mencionada – e sabe-se o quanto os pintores influenciaram suas descrições tanto quanto foram por ele prestigiados – e *Mes haines*, que marca o ponto de partida do naturalismo, no sentido zolaniano. Desenvolve os princípios essenciais do futuro naturalismo, em três capítulos, onde focaliza o romance *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, e os trabalhos de Hippolyte Taine (1828-1893) e da dupla Erckmann-Chatrian (Émile Erckmann, 1822-1899; Alexandre Chatrian, 1826-1890). Para ele, o artista moderno faz transposição, na arte, do espírito de pesquisa e de método que garantiram o progresso das ciências. Zola busca associar a objetividade da ciência e a personalidade da arte pelo vigor do artista, ao "limpar a mentira" e captar "a verdade" na natureza, da qual resulta o poder de suas criações. Observação e análise são duas palavras-chave que ele jamais se esquecerá de usar. Duas preocupações.

Entusiasmado em face do romance dos Goncourt, *Germinie Lacerteux*, que lhe parece original[184], correspondendo às suas ideias sobre um novo romance, Zola publica um artigo a respeito. Aqui, colaborando como cronista regular, focaliza o romance – um novo tipo de

romance, com a pintura exata, vigorosa, das realidades do corpo e da cidade moderna, sem evitar cruezas e violências. Romance para o qual os elogios de Zola, na opinião de Mitterand, são uma "verdadeira certidão de batismo do olhar e da sensibilidade naturalista", indicando, pois, "uma nova literatura em marcha"[185]; e os Goncourt, os iniciadores da sensualidade na ficção, que será intensificada por Zola tal uma obsessão. Mesmo sem empregar o termo "temperamento", presente na pintura de *Thérèse Raquin* (1868), Zola conserva suas implicações expressas nos "Prefácios" das obras que as têm como protagonistas – são as implicações sexuais. Zola é o libertador do romance francês quanto a esse aspecto.

Com seu ardor habitual, ao comentar *Germinie Lacerteux* sublinha as ousadias dos autores que criam, como heroína, uma simples criada já quarentona e suas incursões amorosas num mundo operário grosseiro, "que ferirá todas suas delicadezas [...] e que pouco a pouco matará sua alma, sufocando-a sob os ardores do corpo e a exaltação dos sentidos". Sublinha ainda a censura que pode ser feita ao romance, justamente o que ele, Zola, elogia: "um romance médico, um caso curioso de histeria". Germinie é uma doente e sua degradação, indo da virtude ao vício, implica a "observação fisiológica" que ocupa importante lugar no romance. É "a pintura da vida", uma das razões pela quais é digno de louvor.

Como no mesmo ano de 1865 havia sido publicada a obra póstuma de Proudhon, *Du principe de l'art et de la destinée sociale* (Do Princípio da Arte e de Sua Destinação Social, 1875), Zola colabora com um artigo[186] em que condena duramente sua ideia da arte utilitária, pois o escritor ou o artista não é um professor de moral, não conduz homens, nem é arauto de uma nação ou de uma política, ideia à qual ele, Zola, como se sabe, não foi inteiramente fiel. Porém, no artigo, defende também maior liberdade ao artista, condição para que exprima a verdade e possa assim ser original. Faz aqui a declaração que é reiterada, várias vezes, ao longo de sua vida: "Eu estabeleço o princípio de que a obra não vive senão pela originalidade [...] Minha definição de uma obra de arte seria, se eu a formulasse: *Uma obra de arte é um espaço da criação visto através de um temperamento*."

É a ideia à qual Zola permanecerá fiel, e que reitera uma vez mais também em *Le Roman expérimental*. Contra a utilidade da arte, adverte, com ar professoral, justamente quando acaba de criticar a postura de professor ou guia: "O senhor não compreendeu por que a arte é a livre expressão de um coração e uma inteligência, e que ela é tanto maior quanto for mais pessoal." E, como a querer defender a que será sua própria arte, diferente, acrescenta: "Se há a arte das nações, a expressão das épocas, há também a expressão das individualidades". Mas no decorrer

de sua vida são também manifestas suas preocupações humanitárias. E no seu último ciclo o de *Les Quatre Evangiles* (Os Quatro Evangelhos, 1899-1903), Luc Froment, seu porta-voz, é o arauto da comunidade, da Cidade Feliz, que ele funda para a felicidade dos homens.

Desde cedo, em 1865, já se entusiasmara por Taine, cuja obra *Philosophie d'art* (Filosofia da Arte, 1865 e 1882) acabara de vir a público, adquirindo Zola o conhecimento da "teoria da arte" e sua consequente adesão à estética realista. Taine leva Zola a conhecer melhor Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842) e Balzac, assim como a relatividade da arte e os princípios de análise. Taine o leva também a transpor para a literatura seu método de crítica moderna, baseada na análise precisa das condições biológicas, históricas e sociais. Ou o trio raça-meio-momento. Daí ter-lhe dedicado Zola seu primeiro grande estudo crítico "M. Taine, artiste" (Taine Artista, 1866)[187]. O filósofo foi um segundo pai, intelectual, que o nutriu com sua estética, durante um tempo, contribuindo para a elaboração de suas obras. E Zola é o teórico do naturalismo, pois ninguém se dedicou tanto quanto ele a pensar sobre o tema, de início casualmente e, depois, com tenacidade e constância ímpares.

Taine já fora publicado pela editora Hachette, ao lado de outros estudiosos e autores de obras de peso, que o influenciaram. A grande e eterna preocupação zolaniana, ou melhor, seu objetivo, é alcançar a verdade, o que, aliás, não é novidade sua; mas a presença da personalidade lhe parece imprescindível, razão pela qual alerta o outro quanto ao seu "esquecimento" e lhe solicita a inclusão. Enfim, é quando manifesta novamente sua consabida ideia tantas vezes reiterada: "A obra de arte é um espaço (canto) da criação, visto através de um temperamento." Definição sempre utilizada pela crítica desejosa de abrandar sua postura rigorosa de adepto do romance científico, e que salienta sua necessidade expressa de ter uma visão pessoal. Uma visão moderna da arte e da literatura, sem dúvida. A originalidade, "todo mecanismo da originalidade", insiste Zola, em 1878, "está nessa expressão pessoal do mundo que nos rodeia". Ou ver bem esse mundo e expressar bem o que vê.

É o que o leva a criticar a imaginação "desregrada" (de Balzac) que se lançava em todos os exageros, segundo planos extraordinários, imaginação exorbitante "que o irrita mais do que o atrai [...] seria hoje só um caso patológico e uma curiosidade na nossa literatura"[188]. Defeito de Balzac, mas não seria também de Zola? Sua imaginação é muitas vezes hiperbólica, e ele chegou a reconhecê-la, em carta a Henri Céard (1851-1924)[189].

Zola crítico, romancista ou teorizador, pretende ser também um *maître à penser*, em "Lettre à la jeunesse" (Carta à Juventude, 1879)[190]. Aspira Zola a uma nova educação da juventude, a

uma nova moral, e mesmo a um novo patriotismo, pois o naturalismo não implica só uma estética: é também um método de pensamento. Considerando Claude Bernard (1813-1878) (sem tocar em *Le Roman expérimental*) e Renan como ótimos modelos, dá lições aos jovens. Quer neles provocar o amor das ciências, a vontade de pesquisar sobre o homem e a sociedade, o emprego da observação e da análise, a moral da verdade, afastando-se tanto da religião quanto do subjetivismo dos românticos. Mostra que o fundamento da criação do romance é "o espírito científico". Ou como ele declara no final da quarta parte, "usando de uma perífrase, mais clara, a fórmula da ciência moderna aplicada à literatura"[191].

Importante para o historiador do romance, ou melhor, para o teorizador do romance naturalista em formação, é o "Prefácio" de Zola para a segunda edição de sua obra *Thérèse Raquin*, originária de um conto e que, mais tarde, foi adaptada para o teatro[192]. No romance, Zola não se mantém completamente objetivo, pois ele está presente às vezes, como nas páginas que descrevem as reações de Teresa e Laurent após a morte de Camille. Diz o narrador Zola: "Seria curioso estudar as transformações"[193]. Onde está sua reiterada decisão de praticar a objetividade?

No "Prefácio" à segunda edição, Zola reivindica um estatuto quase científico para o seu romance, fundado na observação, dizendo que suas "personagens são soberanamente dominadas por seus nervos e seu sangue, desprovidas do livre arbítrio, arrastadas em cada ato de sua vida pelas facilidades da carne". Suas reações são expostas no sentido químico da palavra, reações provocadas pelo aparecimento de uma personagem (Laurent, o amante) que rompe um sistema até então equilibrado: o casal Teresa e Camille vivendo com a velha Senhora Raquin, sem pensar Teresa no crime que cometerá com o futuro amante para livrar-se do marido. É o tema banal do adultério.

Romance, porém, que Zola vê como a ilustração da teoria dos temperamentos, e que causou críticas acerbas. Não quis estudar caracteres, diz ele, mas "temperamentos" – um objetivo científico, em que cada capítulo é o estudo de "um caso curioso de fisiologia"; "o trabalho analítico que os cirurgiões fazem em cadáveres" e não "a pintura de quadros obscenos". Assim, "nada de imoral"; nada de "podridão", "nem pornografias", como apontam seus detratores. Apoia-se Zola, sobretudo, na concepção do determinismo social e histórico de Taine (sem aqui identificá-lo) e ajudado pela autoridade de outros autores; estaria já pensando ver a sociedade com um olhar mais amplo, e anunciando, com grande antecipação, o projeto imenso do ciclo *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), com suas várias gerações nos mais diferentes meios. Sugestões

talvez de Taine, após a leitura da primeira edição de *Thérèse Raquin*.

É necessário assinalar a questão do emprego do "temperamento". Quando Zola o emprega, ele pode ter diferentes acepções. Por exemplo, ao elogiar os Goncourt, autores de *Germinie Lacerteux*, portanto, dos artistas, o termo temperamento associado ao que segue – "coração" e "inteligência" ou o sentir e o pensar – significa a conjunção de sensibilidade e pensamento. Já quando fala da personagem Germinie, fala de seu temperamento rico em vícios e em virtudes, linguagem do *determinismo externo* (os relacionamentos, o meio) e do *determinismo interno* (fisiológico) com manifestações carnais e mentais; ela está "entre as necessidades do coração e as necessidades do corpo"[194].

Abandonando Taine, em parte, para a pintura da protagonista, vale-se também da leitura de *La Physiologie des passions* (A Fisiologia das Paixões, 1868), de Charles Letourneau (1831-1902), que ele resenhou para *Le Globe*, em 23 de janeiro de 1868.

O romance, ou melhor, o "Prefácio", fala dos "temperamentos diferentes", em contato: o de Teresa, "nervoso", e o do amante, "sanguíneo", e cada capítulo é um caso curioso de fisiologia – a base científica do romance, o que é novidade.

É visível o empenho de Zola em construir algo novo. Esforça-se para introduzir no romance novas curiosidades e elementos modernos inspirados pelas ciências, o positivismo biológico e sociológico – o temperamento e o meio, como se vê.

O fato hereditário é uma dimensão do temperamento (e da fatalidade biológica) e Zola se entusiasma também mais por ele, após a leitura do *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (Tratado Filosófico e Fisiológico da Hereditariedade Natural), de Prosper Lucas (1808-1885), em que estão expressos, pormenorizadamente: o temperamento do homem, seus traços físicos e morais, as pulsões, as condutas que são a herança dos ascendentes, recebida desde a concepção, conforme combinações. Rico filão a ser explorado por Zola, ávido de novidades; não aprendera tanto de Taine. Registra, nas suas "notas" preparatórias do ciclo dos Rougon-Macquart, a relevância da hereditariedade. Leia-se a seguir a transcrição longa, mas necessária:

> 1- "Compreender cada romance, da seguinte maneira: estabelecer de início um caso humano (fisiológico), pôr em presença duas, três forças (temperamentos), criar uma luta entre elas; depois, levar as personagens ao desenlace pela lógica de seu ser particular, uma força observando a outra ou as outras". O desejo, a concorrência, a vitória do forte e a derrota do fraco aqui estão". 2- "Minha obra será diferente da de Balzac. O quadro mais restrito [...] uma só família, mostrando o jogo da raça modificada pelos meios [...] terei leis (a hereditariedade)."[195]

Sabe-se, enfim, como imaginava sua obra, os romances do ciclo, sua marcha de criador. As suas "notas" são, pois, muito esclarecedoras para o pesquisador.

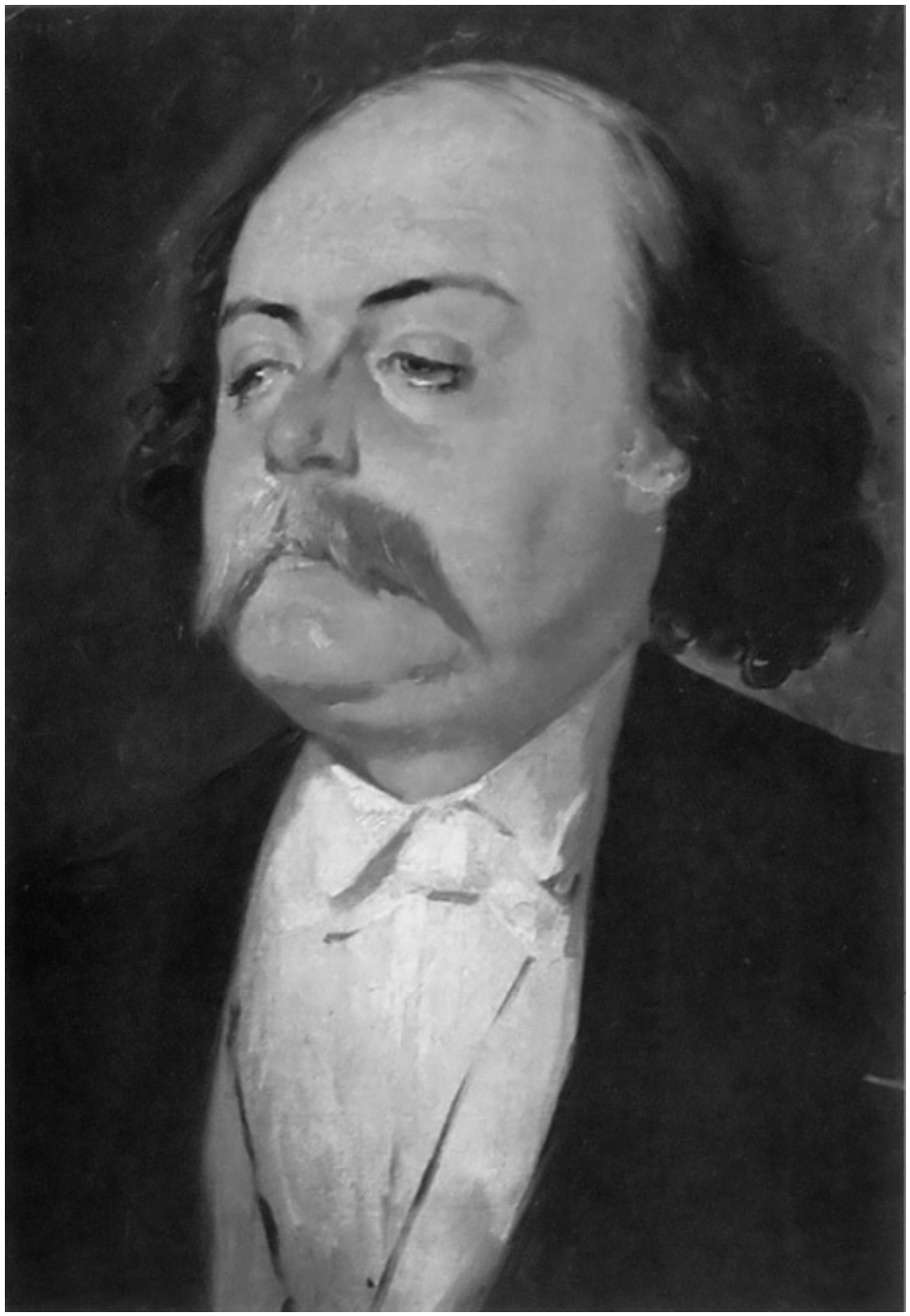


FIG. 25: Gustave Flaubert (c. 1856), retratado por Eugène Giraud (1806-1881).

Outra publicação importante está no jornal *La Tribune*, de 28 de novembro de 1869: a resenha de *L'Éducation sentimentale* (A Educação Sentimental, 1869) de Gustave Flaubert (1821-1880), na qual Zola exprime sua reação indizível, mescla de deslumbramento e surpresa, diante da obra "de espantosa vitalidade", com sua habilidade na apresentação das paisagens que fazem "conhecer o homem", e dos "menores objetos que tomam vozes", pois "vivem, falam e quase se movem", tudo "sem mostrar seus dedos de autor". Ou: observação, exatidão, precisão, impessoalidade, sutilezas; enfim, talento resume a obra de Flaubert, considerado o mestre[196].

"Uma verdadeira bíblia", na opinião dos frequentadores dos Saraus de Médan, ao redor de Zola (a estrela)[197]. Zola nele vê ainda, em "Les Romanciers Naturalistes" (Os Romancistas Naturalistas, 1881), "a pintura terrível de uma sociedade perdida [...] livro formidável em que a platitude é épica [...] o feio, o cinza e o pequeno reinam e se exibem"[198]. Incluir Flaubert entre "os romancistas naturalistas" é prestigiar o naturalismo, o *seu* naturalismo.

É a partir de 1875 que tem lugar uma verdadeira campanha para construir, ilustrar e promover o naturalismo, campanha que se finaliza em 1881. É nessa década de 1870 que Zola, embora trabalhe vigorosamente no jornalismo político, compõe textos que são fundamentais de sua poética do romance, dos quais foram extraídas citações. É a segunda época do naturalismo teórico de Zola; a primeira, que compreende *Mes haines*, o "Prefácio" a *Thérèse Raquin*, os primeiros escritos sobre arte, *Mon Salon* e numerosas republicações, vai até 1878.

"O filho ingrato do romantismo", assim tachado pelos opositores, mas que, por estranho desdobramento, apresenta, ao lado de suas preocupações científicas, temas e uma escritura com todas as exaltações, os sentimentalismos, os idealismos e os sonhos da geração de 1830, sempre meditou sobre o fenômeno literário, sobre as mudanças em andamento. Assim, em artigo publicado no *Le Figaro*, de 17 de janeiro de 1881, depois incluído no volume *Une Campagne* (Uma Campanha, 1882), recorda com traços o papel de Denis Diderot (1713-1784), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Voltaire (François Marie Arouet, 1694-1778) que levaram a literatura a novos caminhos no século XVIII. Se Voltaire é o grande "demolidor", mas atinge pouco, já os dois primeiros são realmente "os revolucionários", principalmente Diderot, "o antepassado de nossos jornalistas, hoje", porque com ele, entre outras, "nascem a observação e as experimentações aplicadas à literatura".

Em 1881, Zola já vinha trabalhando havia anos para a liberação de um romance que atendesse às exigências da verdade, seguindo a marcha das ciências. E no artigo citado, oferece uma síntese da base histórica do naturalismo, com o espírito científico que conduz o seu século e os objetivos da pesquisa metodológica. Defende-se de nada ter inventado, sequer a palavra "naturalismo", e, com seu estilo hiperbólico, proclama ter "trinta e seis mil pais antes de Diderot"; e depois, "mestres ilustres". Antepassado de Zola, Diderot ensinou-lhe a falar sobre o romance; foram ambos teorizadores.

Sempre Zola elogiou, e muito, Flaubert e Balzac, principalmente o primeiro; e expressa a sua postura diante da literatura: como crítico, constata a evolução naturalista que se desprendeu do romantismo e que triunfa – "evolução inegável". E, como romancista, crê unicamente no talento.

Esquece aqui de lembrar suas dívidas não só em relação ao romantismo, como ao realismo. É bem verdade que tanto Balzac como Flaubert têm seu lado romântico... A obra de Zola poderia talvez ser classificada como a de um realismo-científico ou também realismo-subjetivo (o que parece estranho), dependendo da óptica do crítico.

Texto revelador da ideologia literária de Zola é *Le Sens du réel* (O Sentido do Real, 1878), em que se lê: "O mais belo elogio que se podia fazer outrora a um romancista era o de ele ter imaginação. Hoje, tal elogio seria quase considerado como uma crítica. Isto porque mudaram todas as condições do romance. A imaginação não é mais a qualidade mestra do romancista."[199]

Renega o papel primordial da imaginação no trabalho do romancista moderno. De prestigiosa e todo-poderosa no romantismo, ela é relegada à invenção de um "drama", a uma história da vida cotidiana. Esforça-se Zola para "ocultar a imaginação sob o real", lançando mão do recurso da abundante documentação: livros, visitas, entrevistas. Mas nota ainda a falta do talento para "dar uma impressão justa do meio", "um toque" expressivo porque "ver não é tudo, é preciso expressar". O que chama de talento pode ser entendido como a presença de um eu, um eu apto para expressar bem; portanto, a subjetividade.

Essa "concepção etnográfica do romance", o estudioso Henri Mitterand aconselha vê-la reforçada pelos *Carnets d'enquêtes* (Cadernos de Pesquisa), publicados em 1987, na Collection "Terre Humaine"[200]. Documentação volumosa, numa pesquisa profunda do meio – é "o sentido do real" –, atenta a todos os aspectos da vida cotidiana, em todos os tipos de vida, se bem que inclinada, preferentemente, para os meios mais miseráveis e mesmo sórdidos. É uma visão moderna da arte e da literatura.

É pela intensidade e excelência na pintura da realidade que Flaubert e os irmãos Goncourt, por exemplo, devem ser admirados, e não porque inventaram contos, pensa Zola. A sensação da realidade deve prevalecer no romance, como qualidade maior. E o crítico deve submeter as obras ao critério: é real ou é falsa tal ou tal pintura? E, apontando a perfeição da análise dos amores do jovem Julien Sorel e da Senhora Rénâl de *Le Rouge et le noir* (O Vermelho e o Negro, 1830), de Stendhal, como exemplo de uma pintura superior, cheia de vida, enfim, real, ele explica que o escritor "não é verdadeiramente grande senão porque logrou insuflar a vida, em sete ou oito cenas". E quanto a Balzac, cujo talento é excepcional, não está isento de críticas: "Felizmente", explica Zola, romances como *La Cousine Bette* (A Prima Bette, 1846), *Le Père Goriot* (O Pai Goriot, 1835), e *Le Cousin Pons* (O Primo Pons, 1847), entre outras, são obras-primas porque o autor as fez "saírem todas vivas das entranhas da nossa sociedade"[201].

Está, pois, garantida a sua "imortalidade". É Balzac o "fundador do romance contemporâneo", um dos primeiros a introduzir a sensação do real. Daí a admiração zolaniana, apesar de nele encontrar defeitos, como a imaginação exuberante, já assinalada.

Mas "o real" necessita ser expresso de maneira original, como ele explica no texto publicado em *Le Voltaire*, em 27 de agosto 1878, cujo título é *L'Expression personnelle* (A Expressão Pessoal, 1878)[202], como complemento a "o sentido do real". Insiste na sua convicção: a relevância da expressão pessoal, aconselhando o autor a esquivar-se do "estilo que está no ar". O romancista exprime com "originalidade a natureza e a torna viva com sua vida própria". É o ataque à platitude do impessoal, um protesto contra as regras e proibições da retórica normativa. É a ideia – que será constante – já manifestada desde 1866, ao opor o positivismo mecânico de Taine à total necessidade do temperamento. A grandeza do escritor está no seu estilo, na sua marca pessoal; o "talento prevalece na literatura", conclui.

É de 1876 a definição que Zola dá ao naturalismo, – são várias definições –, em artigo publicado pelo jornal *Le Bien Public*, de 30 de outubro e retomado em *Le Naturalisme au Théâtre* (O Naturalismo no Teatro). Depois de referir-se à história, à crítica, diz que: "Nas letras, sobretudo o romance é a contínua *compilação dos documentos humanos*, é a humanidade vista e pintada, resumida em criações reais e eternas."[203] É surpreendente a ausência do apoio das ciências e dos termos "científico" e "meio", justamente em se tratando do romance naturalista que ele pretende dominar. Mas estão implícitos, se for considerado o início da citação, que diz respeito à história e à crítica.

Já em *Le Roman expérimental,* que será logo tratado, apresenta a seguinte definição: "o romance experimental é uma consequência da evolução científica do século; continua e completa a fisiologia [...]; substitui o estudo do homem abstrato, do homem metafísico pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio".

A associação de ciência e literatura é a ideia-chave desse último texto. Em 1880 o naturalismo atinge o seu apogeu, na França. Além das publicações já mencionadas, surge uma coletânea coletiva do grupo naturalista frequentador regular da propriedade do mestre Zola, em Médan, perto de Paris – são os célebres Saraus de Médan, nos anos de 1877 a 1880, regidos pelos princípios já consabidos: desprezo da imaginação, valorização das ciências, substituição da psicologia pela filosofia, redução da intriga. Eram cinco membros: além de Guy de Maupassant (1850-1893) que, com *Boule de Suif* (Bola de Sebo, 1880), se destaca na arte da

novela, Joris-Karl Huysmans (Charles-Marie-Georges Huysmans, 1848-1907), Paul Alexis (1847-1901), Henry Céard (1851-1924) e Léon Hennique (1850-1935), que depois seguiram seus próprios caminhos, inconformes com o rumo dado ao romance por Zola. A ruptura se fez com um *Manifesto* de repúdio, muito expressivo. Haviam sido atraídos pela modernidade, subjugando as quimeras românticas e também a ordem moral imposta, mas não aprovavam as novidades ousadas de Zola. Chegaram a publicar, em 1880, um livro, colaborando cada escritor com um conto, sobre o tema da Guerra Franco-Prussiana. No prefácio, afirmavam ter "uma única ideia e filosofia"; mas segundo Maupassant, no *Le Gaulois* de 17 de abril de 1880, o objetivo talvez fosse combater "o sentimentalismo lacrimejante dos românticos". Vários se mostravam propensos ao pessimismo. Aliás, em 1880, aparecera, em versão francesa, parte da obra de Arthur Schopenhauer (1788-1860), que os fascinava por sua filosofia que ilustra a desmistificação das ilusões da vida. Zola oscila entre o pessimismo e o otimismo, e neste para, quando se apega à fé de um mundo melhor e mesmo utópico. Sonho, como dirá em carta ao colega e amigo Octave Mirbeau (1848-1917)[204].

É em 1881 que vem a público uma nova coletânea de trabalhos teóricos sobre teoria e metodologia que caracterizam o seu naturalismo. São *Les Romanciers naturalistes*, *Le Naturalisme au théâtre*, *Nos Auteurs Dramatiques* (Nossos Autores Dramáticos), *Documents littéraires* (Documentos Literários). E ainda *Une Campagne*.

Mais tarde, a 18 de agosto de 1887, vários escritores considerados seus adeptos publicam, em *Le Figaro*, uma carta aberta, condenando os excessos do mestre que comprometiam o naturalismo. Os signatários do manifesto, que não tardaram a arrepender-se – Paul Bonnetain (1858-1899), J.H. Rosny (Joseph Henri Honoré Boex, 1856-1940), Lucien Descaves (1861-1949), Paul Marqueritte (1860-1918) e Gustave Guiches (1860-1935) – acusam os primeiros sintomas da crise do movimento. Era a marca do enfraquecimento das posições intelectuais e estéticas zolanianas, e não foi a única: a crítica malévola de Anatole France (Jacques Anatole François Thibault, 1844-1924), o artigo "La Banqueroute du naturalisme" (A Bancarrota do Naturalismo, 1887) de Ferdinand Brunetière (1849-1906), a conferência "Les Funérailles du naturalisme" (Os Funerais do Naturalismo, 1891) de Léon Bloy (1846-1917) e outros reforçam os ataques.

Finalmente, *Le Roman expérimental*. É obra que parece significar, depois de tantos pronunciamentos em jornais e tantos romances publicados, a declaração de sua posição de chefe de escola, resultado de profunda e longa reflexão estética; ao mesmo tempo, parece querer

equiparar-se aos grandes mestres, sobretudo Balzac e Flaubert. Já construíra sua carreira de romancista, dividindo-se entre esta e a prática da crítica literária: Victor Hugo, no século XIX, repensava com muito afinco suas próprias criações, nos longos prefácios; e no século XVIII, Diderot, "um de seus pais intelectuais", construíra sua própria teoria da arte, sobre o drama burguês. Por que não seguir os dois grandes escritores?

Pretende Zola opor aos programas da criação clássica e da romântica um programa diferente, de acordo com sua época. Vai então tentar "desromancizar" (como diz Mitterand) o romance tradicional: "eliminando (quase) a parte da intriga, da aventura, dos imprevistos teatrais, substituindo-a pelo registro dos atos de uma *existência*, mesmo de um pedaço de existência; ao ponto que o próprio termo romance perdeu seu significado: a obra se torna um *relatório* (*procès-verbal*), um *instrumento moderno* para abordar todos os assuntos, como a ciência"[205].

Um romance, pois, moderno, diferente do romance tradicional. Proposta estranha, mas diz ainda o estudioso, "é a primeira teoria constituída da suspeita", anterior ao "antirromance" do século XX. Zola não chegou a executá-lo. Seria um ante-*antirromance*. Portanto, uma ideia bastante original, embora impraticável.

Publicado em *Le Messager de l'Europe*, em setembro de 1879, e reimpresso em *Le Voltaire*, entre 17 e 20 de outubro de 1879, está o título calcado no livro de Claude Bernard, fonte de reflexões, com a surpreendente associação de "romance" e "experiência", ou "ficção" e "ciência", com duas personagens como que em diálogo: Zola e Claude Bernard, fisiólogo de renome, cujas conferências no reputado Collège de France reuniam grande público, heterogêneo, constituído, entre outros, pelos irmãos Goncourt, Flaubert e Théophile Gautier (1811-1872); era, pois, um intelectual do momento.

Desde o início, Zola assinala seu inspirador: Claude Bernard, com sua obra *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introdução ao Estudo da Medicina Experimental, 1865). Seu texto é uma imitação ou simples "adaptação" do cientista. Mas o estudioso Alain De Lattre vê a notável afinidade de pensamento dos dois autores, justificando a classificação do livro como uma "adaptação"[206]. Aliás, já no início, diz Zola "entrincheirar-se" atrás da obra do fisiólogo e o cita a cada passo, comentando suas palavras. O desentendimento surgiria logo mais.

De maneira geral, há no texto em foco três níveis: a definição do método, a aplicação à

ciência do homem e o romance experimental propriamente dito. Começa Zola estabelecendo a diferença entre o trabalho do observador e o do experimentador, sendo a experiência uma "observação provocada" com a intenção de controle[207]. O experimentador é, portanto, mais perspicaz que um simples observador, pois, por meio de uma experiência cujo resultado serve de controle à hipótese inicial, interpreta o fenômeno: assim, o romancista é feito de um observador e de um experimentador. A observação provocada, a experiência, significa a intervenção do romancista que se choca com sua reiterada declaração de busca da objetividade, da não inclusão do seu *eu*. No entanto, ele a aprova.

Quanto ao objetivo do método, é o conhecer do determinismo dos fenômenos e assim poder dirigi-los, devendo o cientista eximir-se de caprichos, de crenças de qualquer tipo e respeitar a autoridade dos fatos observados. Ou a necessidade absoluta da objetividade. Diz ele, textualmente: "Queremos ser mestres dos fenômenos dos elementos intelectuais para poder dirigi-los, e com isenção de capricho pessoal ou crenças religiosas, filosóficas ou mesmo científico. Ou a primazia dos fatos."

O método, com todo o seu rigor, parece, ao fisiólogo e ao escritor, aplicável às ciências dos corpos vivos (e, portanto, do homem), embora haja diferenças entre os princípios das ciências biológicas e os das físico-químicas. O fisiólogo crê que nos seres vivos, como nos brutos, as condições de existência dos fenômenos são absolutamente determinadas, sendo então possível experimentar também com os seres vivos: "a fisiologia adquire aos pouco a certeza da química e da física"[208].

Zola, organizador ou coordenador do romance, crê que deve revelar, mas sem comentar a respeito: expor, mas sem explicações. Os fatos, eles mesmos, devem revelar-se. Ou como ele diz: "Um experimentador não deve concluir, justamente porque a experiência conclui por ele. Cem vezes, se for necessário, ele repetirá a experiência diante do público, a explicará, mas não terá de indignar-se nem de aprovar pessoalmente: tal é a verdade."[209]

Será um romancista imparcial um organizador que não se introduza na história relatada com seu discurso ou apreciação pessoal. É a imparcialidade do romancista-experimentador. Mas Zola não indica como será praticada a imparcialidade aqui no texto teórico. Porém, como observa Alain Pagès, com razão, ela é praticada no romance graças às personagens que o substituem, nas manifestações. Trata-se, pois, de técnica muito original para contornar a exigência, como pode ser bem localizada, por exemplo, em *Germinal*. As personagens são as vozes do autor Zola; salva assim a questão da imparcialidade, da objetividade que conduz o

romancista a apagar-se diante das personagens[210]. São estas os coautores, descrevendo ou comentando fatos.

Para garantir ainda a objetividade, lança mão das leis do determinismo: suas personagens são determinadas pela hereditariedade (determinismo interno) e pelo meio (determinismo externo), não se esquecendo, pois, da lição de Taine, entre outros, quando observa: "dou uma importância considerável ao meio". E acrescenta que "seria preciso abordar as teorias de Darwin, mas este é apenas um estudo geral sobre o método experimental aplicado ao romance"[211].

A ciência é a base. A ciência não é um tema de inspiração, mas fornece-lhe o método de criação do seu romance. Explica-se assim a anexação da árvore genealógica da família Rougon-Macquart no ciclo de romances com a mesma designação, e que tem, como se sabe, à testa dos dois ramos – o legítimo e o ilegítimo – a louca Adelaide, a tia Dide, a transmitir seu sangue por gerações, em ambientes distintos.

O romance experimental é, para Zola, a forma ideal da literatura do seu tempo, pois o observador-experimentador, o romancista, redige a ata (*procès-verbal*) de uma experiência: cria uma intriga e suas personagens devem provar, pelo seu comportamento, que a sucessão dos fatos está de acordo com o determinismo dos fenômenos estudados. Mais cientista que terapeuta, o romancista "mostra", cabendo aos legisladores a direção dos fenômenos cerebrais e sensuais, de forma "a desenvolver os bons e reduzir os maus, sob o ponto de vista da utilidade humana"[212].

A literatura não vai competir com a ciência, mas apenas utilizá-la para o desenrolar da ação dos romances. E aqui se encontra a validade científica da obra. Curioso é que, já quase no final do texto em pauta, diz *não* aceitar as palavras do próprio Claude Bernard, quando este declara: "[uma obra literária] é uma criação espontânea do espírito, que não tem mais nada em comum com a constatação dos fenômenos naturais, nos quais nosso espírito nada deve criar"[213].

Aventa a ideia de que o fisiólogo "talvez se refira à poesia lírica" e não ao "romance experimental, nas obras de Balzac e de Stendhal". Mas, logo adiante, com ardor, protesta contra outra definição do artista, emitida pelo mesmo Claude Bernard: "O que é um artista? É um homem que realiza numa obra de arte uma ideia ou um sentimento que lhe é pessoal."[214] Exclama Zola: "Repudio inteiramente esta definição", uma vez que "o sentimento pessoal do artista fica submetido ao controle da verdade". Ora, não deixa de ser pessoal. Zola não afirma

sempre a importância da visão pessoal?

Mister se faz assinalar que Zola, a certa altura de sua exposição, reconhece suas limitações como romancista, como quando declara: "Não somos químicos, nem físicos ou fisiólogos, somos simplesmente romancistas que nos apoiamos nas ciências."[215] Ideia que parece justa. Assim, no penúltimo parágrafo do texto, contrariamente a Claude Bernard, que declara "que uma obra literária está toda ela na maneira pessoal de sentir", ele, Zola, afirma que "o sentimento pessoal é apenas o impulso primeiro". E depois, outra vez, acrescenta "a natureza [...] sobre a qual não temos mais o direito de mentir"[216].

Como se vê, o romancista (criador) antecipa "o observador" que irá documentar-se sobre o tema escolhido. O esboço (*ébauche*) de cada romance que consta no *Dossier Zola*, revelador da marcha de seu trabalho, dia a dia, comprova: primeiro, vem "o ato criador"; depois, a observação, a documentação, a redação, e não o contrário, como se pensou durante muito tempo.

O romancista é, então, imparcial até certo ponto. Se não se introduz na história relatada, com seu discurso ou apreciação pessoal, o tema é escolha sua. Se não se ouve sua voz, isto se deve à sua técnica: são as personagens que o substituem. Zola se manifesta por meio delas e assim salva a questão da imparcialidade, da objetividade que deve conduzir o romancista a apagar-se na sua obra. É, como já foi dito, o comentário de Pagès[217]. Objetividade e subjetividade juntas? Contraditória é a intenção de associar a verdade dos fatos e a liberdade do "temperamento" do romancista; se não é contraditória é, pelo menos, heterogênea tal associação. Ou melhor: associação de dois elementos heterogêneos, incompatíveis.

E é necessário assinalar que, a certa altura das "notas" sobre a natureza de suas criações, Zola sustenta a ideia de que: "É indiferente que o fato gerador seja reconhecido como absolutamente verdadeiro; esse fato será sobretudo uma hipótese científica, tirada dos tratados médicos. Mas quando esse fato estiver estabelecido, quando eu o tiver aceito como axioma, deduzir dele matematicamente todo o volume é ser então de uma verdade absoluta"[218].

A constante associação literatura e ciência, em Zola, foi e tem sido motivo de ataques, ontem e hoje. E o próprio Zola, inteligente e culto, não poderia ter ficado inconsciente quanto à fragilidade epistemológica de sua postura, visto que o romance não se desenrola no mundo real da experiência científica, e sim num mundo imaginário, sujeito à arbitrariedade do autor. Curioso é que Zola jamais tenha procurado justificá-la ou justificar-se. Mas Mitterand encontra na tese de Zola um "valor semiótico": "O modelo hereditário fornece aos Rougon-Macquart a

árvore genealógica com seus dois ramos [...] que contém ao mesmo tempo, no modo simbólico, o princípio da disseminação espacial das personagens e das ações do ciclo, e o princípio de temporalidade de sua sucessão, de um romance a outro, tanto quanto no interior de um mesmo romance."[219] O estudioso zolaniano, sempre muito perspicaz, destaca em *Le Roman expérimental*, o modelo definido pela ciência que toma a forma de um "pequeno drama", com uma peripécia central, um nó (a experiência), que transforma os dados iniciais (a hipótese) e dos quais é possível tirar uma lição. É como a "metáfora de um programa narrativo": situação inicial, crise ou conflito violento, equilíbrio terminal, diferente da partida. "É precisamente a construção fantasmática de uma teoria da narrativa". É um aspecto inovador da crítica de *Le Roman expérimental*, despercebido na época, mas que hoje é valorizado. E inovador é Zola...

Vale assinalar ainda que, na defesa de Zola, Aimé Guedj entende que o termo "experimental" tem no texto um valor metafórico, equivalendo a: "à maneira de" ou "como se se tratasse de uma experiência"[220]. Fica assim atenuada a afirmação de que o artista exercita um trabalho de médico, pois ele apenas trabalha à maneira do fisiólogo.

Anos depois de *Le Roman expérimental*, em 1891, ao ser entrevistado por Jules Huret (1863-1915), que preparava seu livro *Enquête sur l'évolution littéraire* (Inquérito Sobre a Evolução Literária, 1891), responde Zola: "O futuro pertencerá àquele ou àqueles que tiverem captado a alma da sociedade moderna, que, desprendendo-se das teorias rigorosas demais, concordarem com uma aceitação mais lírica, mais enternecedora da vida. Eu acredito numa pintura da verdade mais ampla, mais complexa, numa abertura maior sobre a humanidade, numa espécie de classicismo do naturalismo."[221] Admite, portanto, mudanças; uma ruptura com a época das "teorias rigorosas demais" que ele defendera, mas das quais conseguira libertar-se muitas vezes em seus romances. Admite um naturalismo mais flexível, menos submetido à documentação e ao racionalismo científicos. Essa declaração a Huret também denuncia que está em gestação a sua própria evolução para o messianismo das últimas obras de ficção que constituem os ciclos de *Trois villes* (As Três Cidades, 1894-1898) e de *Les Quatre Evangiles*, sendo que, deste último, *Vérité* (Verdade, 1903) é publicado postumamente, embora em suas cartas tivesse exprimido que sua obra teria ainda uma parte da realidade: "Não se assujeitar demais à realidade. Sonho".

Referindo-se ao romance *Fécondité* (Fecundidade, 1899), explica[222]: "Tudo isto é muito utópico, mas o que o senhor quer? Há quarenta anos eu disseco, deve-se permitir a meus velhos dias sonhar um pouco".

No entanto, mesmo em *Le Roman expérimental*, aspira Zola a uma sociedade melhor. Sua teoria repousa num embasamento filosófico de natureza utópica. Diz: "ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, regular com o tempo todos os problemas do socialismo e, sobretudo, trazer bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência a questão da criminalidade"[223].

Redundante, às vezes contraditório e mesmo desordenado, com suas reticências e contínuo vaivém, com seu estilo polêmico, *Le Roman expérimental* tem seu mérito: o primeiro, pode-se dizer, "tratado da teoria naturalista", em que, se de um lado existe seu orgulho de inovador, do outro estão a modéstia e mesmo a humildade, reconhecendo o autor seus limites: "Não somos nem químicos, nem físicos, nem fisiólogos, somos simplesmente romancistas que nos apoiamos nas ciências."[224]

Opinião, essa sim, aceitável. Durante sua carreira, nunca abandonou sua preocupação estética, seja na composição calculada de seus romances, seja na criação de suas personagens, sempre visando enfim ao interesse dramático e à sua progressão. Pense-se em seus *ébauches* (esboços), com a marcha diária de seu trabalho de romancista. Neles, vê-se que sacrifica muitas vezes a verdade ao interesse dramático. É um romancista. Aliás, quase no final de *Le Roman expérimental*, refere-se "à questão da forma no escritor naturalista", notando que a deixou "de lado, justamente porque é ela que particulariza a literatura". No escritor,

> o gênio se encontra não apenas no sentimento, na ideia *a priori*, mas está também na forma, no estilo. Entretanto, a questão do método e a questão da retórica são distintas. E o naturalismo consiste unicamente no método experimental, na observação e na experiência aplicadas à literatura [...] aceitamos todas as retóricas nas letras [...] (são) expressões dos temperamentos literários dos escritores[225].

Reconhece que essa parte ultrapassa o seu trabalho, ainda que importante: "a forma basta para imortalizar uma obra"[226].

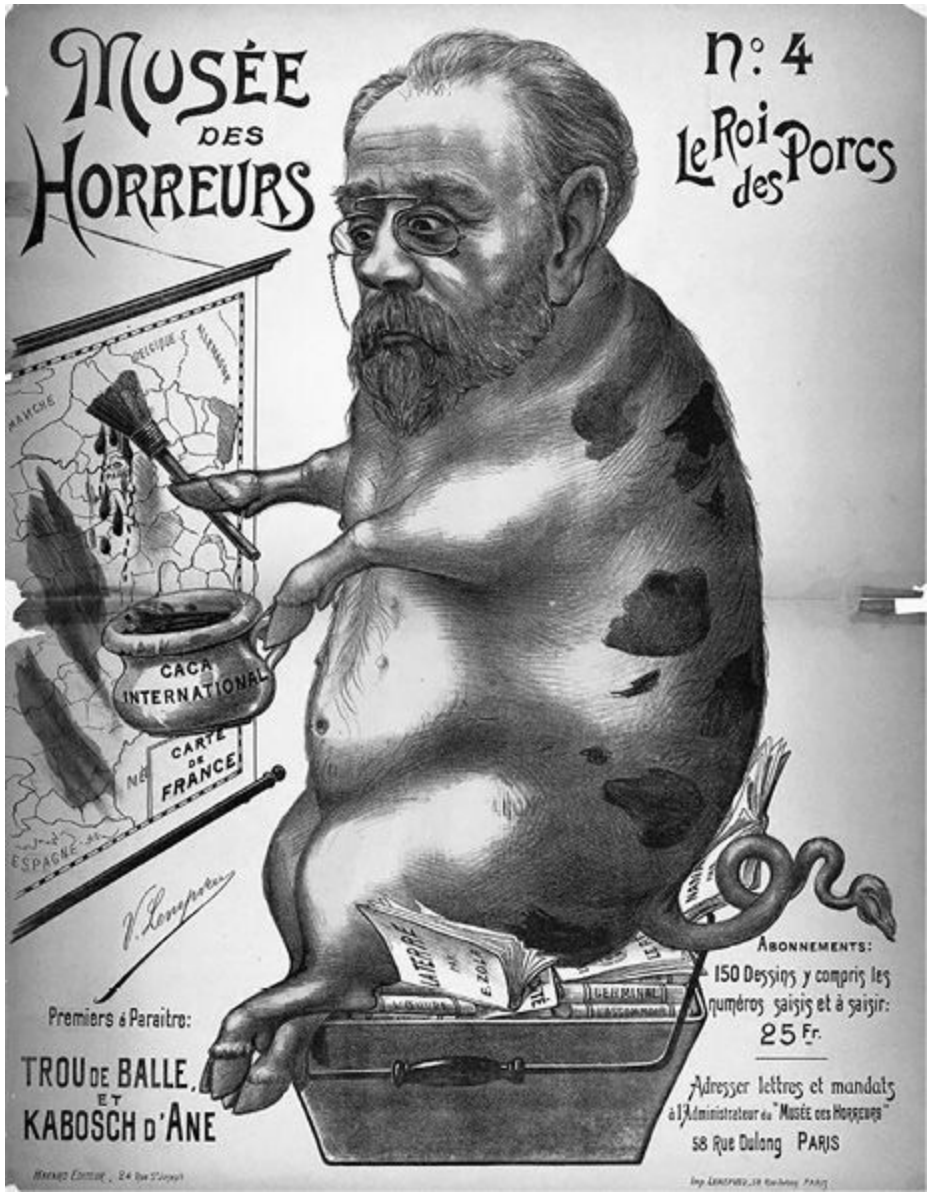


FIG. 26: Charge de Zola como o "rei dos porcos" no "Museu dos Horrores", durante o caso Dreyfus.

Le Roman expérimental parece ensinar a olhar e a ver de frente todos os problemas da sociedade (a realidade), sem sonhos estéreis; a olhar, ver e expor o que vê, com a objetividade do cientista, difícil, dada sua personalidade, procurando não perder de vista seus conhecimentos e tampouco a fé no futuro, quer no campo científico, quer no literário. Como declara: "Temos a química e a física experimentais, teremos a fisiologia experimental; mais tarde ainda teremos o romance experimental"[227].

E, quase no final da Parte IV: "A única coisa que se deve aceitar é o que chamarei de aguilhão do ideal" para "nos tornarmos mestres da verdade"[228].

Romance difícil de ser praticado: "seria erro de perspectiva reduzir o naturalismo à teoria de *Le Roman expérimental* que nem foi sua ideia-mestra, nem ideia constante, mas somente uma excrescência momentânea". E não foi ela que "serviu de base às análises e juízos críticos de

Zola"; para isso, ele se valeu da sua imensa bagagem literária e, mais proximamente, dos exemplos de Balzac e Flaubert, os grandes mestres do romance do século XIX. É o que assinala Mitterand[229]. Incontestável é, porém, o papel renovador de Zola na literatura francesa, como inegável é sua influência sobre o romance contemporâneo, quando se preocupa com a realidade e a atualidade.

Bibliografia

ABASTADO, Claude. *Germinal-Zola*. Paris: Hatier, 1970.

BORIE, Jean. *Zola et les mythes: Ou la nausée au salut*. Paris: Le Seuil, 1971.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: PUF, 1993.

DE LATTRE, Alain. *Le Réalisme selon Zola*: *Archéologie d'une intelligence*. Paris: PUF, 1975.

FURST, Lilian R.; SKRINE, Peter N. *O Naturalismo*. Tradução de João Pinguelo. Lisboa: Lysia, 1975.

GENGEMBRE, Gérard. *Le Réalisme et le naturalisme en France et en Europe*. Paris: Pocket, 2004.

HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman: Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève: Droz, 1983.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XIXe Siècle*. Paris: Bordas, 1985.MARTINO, Pierre. *Le Naturalisme français: 1870-1895*. Paris: Armand Colin, 1923.

MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris, PUF, 1986. (Ecriture)

____. *Zola et le naturalisme*. Paris: PUF, 1986. (Que sais-je?)

PAGES, Alain. En partant de la théorie du Roman Expérimental. *Cahiers Naturaliste*, Paris, n. 47, 1974.

RAIMOND, Michel. *Le Roman depuis la Révolution*. Paris: Armand Colin, 1967.

ZOLA, Émile. *Ecrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Livre de Poche, 2004.

____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Nouveau Monde, 2003-2005. 20 volumes.

____. *Ecrits sur le roman naturaliste*. Édition présentée et commentée par Gérard Gengembre. Paris: Pocket, 1999.

____. *Du roman: Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*. Préface de Henri Mitterand. Bruxelles: Complexe, 1989. (Regard Littéraire)

____. *Face aux romantiques*. Préface de Henri Mitterand. Bruxelles: Complexe, 1989. (Regard

Littéraire)

____. Le Naturalisme au théâtre. [Trad. bras.: *O Romance Experimental e o Naturalismo no teatro*. Tradução e prefácios de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982. Col. Elos.]

____. *Oeuvres complètes*. Direção de Henri Mitterrand. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966-1970. 15 volumes.

____. *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Texte intégral établi. Paris: Gallimard, 1959-1967. 5 volumes. (Bibliothèque de la Pléiade)

3. O ROMANCE NATURALISTA DE ÉMILE ZOLA

Célia Berrettini

Meditando, compondo romances e expressando-se durante tantos anos sobre o romance e o fenômeno literário, lutando por um novo tipo de romance que refletisse as conquistas, mas também as misérias do seu século, natural é a postura de Émile Zola (1840-1902) contrária à própria designação de romance. Inadequada e inapropriada, convidava à substituição por um termo que evocasse as características do gênero, no momento. A um gênero novo, uma nova designação. "A palavra romance nada mais significa, quando aplicada às nossas obras naturalistas", diz ele, literalmente, no texto "La Formule critique appliquée au roman" (A Fórmula Crítica Aplicada ao Romance, 1879), que faz parte do volume *Du Roman*[230]. Publicado de início a 27 de maio de 1879, no jornal *Voltaire*, esse ensaio apresenta uma passagem das mais radicais e mais originais de Zola. Considera que o termo, no uso corrente, significa "conto", "fabulação", "fantasia", em oposição ao trabalho dos romancistas ditos naturalistas que justamente rejeitam a invenção e se esforçam por fazer "um estudo" objetivo, e "uma crítica dos costumes". Proposta que não vingou, mas que já constitui uma porta aberta para a "desromantização" do romance, como também, com as devidas ressalvas, uma abertura para "a era da suspeita" (*ère du soupçon*) do século XX. O romance oposto ao tradicional (em parte) ou "um antirromance do tipo zolaniano", não praticável: o ante-antirromance.

Vasta é sua obra ficcional, preenchendo, paralelamente aos seus trabalhos jornalísticos, seus anos de vida, com um olhar que pretende abarcar tudo o que existe, tudo o que vê. É, de fato, um observador da vida e sempre alerta a tudo, ao meio, ao homem, sob a luz da ciência, apoiando-se em ampla documentação digna de confiabilidade. Não lhe basta o conhecimento de Hippolyte Taine (1828-1893) ou de Claude Bernard (1813-1878), entre outros. Ao criar uma obra, pensa no "drama", nas personagens, no meio, na interação meio-personagens, tudo da forma esquemática – são seus *ébauches* (esboços), que serão desenvolvidos[231].

Tomando seu primeiro grande romance – *Thérèse Raquin* (1868), do qual não se conserva nenhum dossiê preparatório nem se conhece o porquê da ausência –, a ação compreende três partes, formadas com o mesmo número de capítulos e o final de cada uma delas apresenta um episódio capital: o assassinato do marido de Teresa, o casamento dela com o amante e, no final, o suicídio do par. São quatro situações: o *ménage à trois*, situação inconfortável que leva ao

crime; a viuvez de Teresa, com o amante ao lado, que os leva ao casamento; inibição do novo casal, antes apaixonado, sob o olhar da mãe do marido morto; e o duplo suicídio[232].

Ao longo do romance, tradicional na sua temática, Zola não se mantém completamente objetivo. Ouve-se sua voz, por exemplo, na passagem que fala das reações de Teresa e do amante após a morte de Camille. Lê-se: "seria curioso estudar as transformações que por vezes se produzem em certos organismos como consequência de circunstâncias determinadas. Essas transformações, que partem da carne, mas tornam a comunicar-se ao cérebro e à totalidade individual"[233]. Contrário, pois, à teoria naturalista. Ao redor dos capítulos-polo, encontram-se capítulos de ligação, de sustentação, de preparações, de suspenses... É a maneira de dar maior consistência à obra relativamente breve, recheando-a com *flashbacks*, entrelaçando capítulos de crise, análises, encadeamento dos fatos de caráter irreversível, paisagens, onde tem-se visto a influência de pintores paisagistas com quem Zola conviveu, tudo ou quase tudo testemunha a originalidade do romance naquela época. Aliás, não só nesse romance, é visível seu gosto pelas cores. Pelo bom entrosamento dos elementos, pela irreversibilidade dos fatos que se sucedem, pelas correspondências simbólicas, trata-se de um romance original, principalmente pela época em que foi gerado. Desde o quadro inicial – ambiente sombrio e fechado, mórbido da loja, como que a enclausurar as personagens – mostra a interação meio-personagens, até o final, com seus detalhes ameaçadores, símbolos, tudo fala da morte: o retrato do marido assassinado, o olhar da velha senhora Raquin condenada ao silêncio, o gato... Trabalho metódico, calculado, um marco na vida de Zola. É a sua grande estreia no campo ficcional, pois os primeiros escritos – os "Contes à Ninon" (Contos a Ninon, 1864) e "La Confession de Claude" (A Confissão de Claude, 1865) – não têm o mesmo brilho, nem repercutem.

No prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin*, como se sabe, Zola explica a motivação do casal, ou melhor, o comportamento do casal criminoso e depois suicida, pelas "pulsões do desejo", "motor da mecânica humana", com "uma parte de bestialidade irreprimível". Aliás, enfatiza a bestialidade, a animalidade de muitas outras personagens, tendo-lhe dedicado todo um romance do ciclo *Les Rougon-Macquart* (1871-1893): *La Bête humaine* (A Besta Humana, 1890). A apresentação dos apetites, sob todas as formas, é a maneira de apresentar suas personagens e de "dinamização da ação". Uma metáfora geral da atividade humana[234].

A questão da "bestialidade humana", abrangendo outros temas associados, como o apetite (instinto vital primário), as ambições, a sede de desfrutar (quase sinônimos), é frequente nas "Notas preparatórias" de Zola. Esses temas, dos quais derivam outros, secundários, abundam no

romance zolaniano, mas com menor presença ou ausentes, o que é compreensível, nos dois últimos ciclos de Zola: *Trois villes* (As Três Cidades, 1894-1898) e *Les Quatre évangiles* (Os Quatro Evangelhos, 1899-1903), com seu pensamento utópico.

A descoberta do corpo – de sua revelação, com pulsões, desejos, prazeres, desordens, enfim, a libido, influência das ciências biológicas, característica do naturalismo, mas que ninguém antes de Zola focalizara com a mesma franqueza –, representa "a verdade moderna". São "as fatalidades carnais"[235]. A obra total de Zola compreende, se se considerarem os primeiros romances, quatro ciclos: o da juventude, com o descomprometimento da idade; o monumental ciclo *Les Rougon-Macquart* que compreende vinte romances, embora o projeto inicial apenas se referisse à metade; os ciclos *Trois villes* e *Les Quatre évangiles*, associados. Seria melhor chamá-los "ciclo dos Froment", se Zola o quisesse. É no segundo, cujo subtítulo é *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (História Social e Natural de uma Família sob o Segundo Império), que se cruzam o social e o natural – histórica, biológica, carnal – e em que se encontra a influência dos estudos do zoólogo Georges Cuvier, do evolucionista Charles Darwin, do fisiólogo Claude Bernard – cuja obra é adaptada em *Le Roman expérimental* – enfim, trabalhos sobre a hereditariedade e a loucura, além das obras de Taine, do romancista Gustave Flaubert (1821-1880) e dos irmãos escritores Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870), entre outros. A sexualidade que já fazia parte da temática da época, antes mesmo de Zola com *Thérèse Raquin*, porém sem a mesma franqueza, ou melhor, audácia, reaparece em muitos romances do ciclo, numa intuição pré-freudiana, motivo de estudos dos especialistas na área. E também de críticas pesadas, não pela inovação em si, porque não o foi, mas sim pela novidade do tratamento, ousado, avançado e reiterado, ao longo de sua carreira de romancista.

Aspirando à originalidade, projeta Zola durante o inverno de 1868-1869 o grande ciclo *Les Rougon-Macquart*. No século da ciência, era necessário mostrá-la, fazendo ver melhor a influência do meio sobre as personagens e não apenas as reações dos temperamentos, como em *Thérèse Raquin*. Suas leituras de *La Physiologie des passions* (A Fisiologia das Paixões, 1868), de Charles Letourneau (1831-1902), e do *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (Tratado Filosófico e Fisiológico da Hereditariedade Natural) , de Prosper Lucas (1808-1885), levam-no à ideia de criar um ciclo mais científico que social. Se Honoré de Balzac (1799-1850) edificara sua *La Comédie humaine* (A Comédia Humana, 1829-1846), ele também a faria, mas dando uma importância maior à fisiologia; bastava-lhe uma única família

para ilustrar o "jogo da raça modificada pelo meio". É o que declara no texto "Différences entre Balzac et moi" (Diferenças Entre Balzac e Eu, 1869).

Mas é claro que a influência do estudo de Taine sobre o próprio Balzac, o ideal do romance verdadeiro dos Goncourt e o desenvolvimento do positivismo o encaminham para uma concepção mais ampla do romance: uma grande pesquisa sobre a natureza e o homem. No plano inicial apresentado ao editor Lacroix, dizia de sua vontade de "estudar, numa única família, as questões do sangue e do meio", "estudar todo o Segundo Império" e "pintar assim toda uma idade social", fazendo "sob um ponto de vista mais metódico, o que Balzac fizera para o reinado de Luis Felipe". Plano, pois, ambicioso.

E, nas suas "Notas à obra", recusando-se a ser um filósofo à la Balzac", afirma sua vontade de "ser apenas um romancista", "estudar os homens como simples forças e constatar os choques". É um Zola opondo-se a Balzac por sua maior ambição de objetividade científica e vontade de criar sua monumental "história natural e social de uma família sob o Segundo Império", em cujo primeiro volume, *La Fortune des Rougon* (A Fortuna dos Rougon, 1871), no "Prefácio" de julho de 1871, reafirma sua vontade de resolver "a dupla questão dos temperamentos e dos meios".

Em 1868, ainda nas "Notas Gerais" preparatórias do grande ciclo, distingue Zola "quatro mundos" a serem focalizados: o povo, os comerciantes, a burguesia e o *grand monde*, além de um outro "à parte, compreendendo a prostituta, o assassino, o padre e o artista", devendo as ciências serem representadas em algum lugar, frequentemente, "como uma voz geral da obra". São as grandes linhas de uma etnografia da sociedade dos tempos modernos.

Assim, procede à localização histórica exata e precisa: o Segundo Império, no qual os franceses facilmente identificam os fatos, as instituições e as pessoas presentes, reais, não fictícias; enquanto o ciclo *Trois villes* transcorre no último decênio do século XIX, época da sua própria redação; e o ciclo *Les Quatre évangiles* situa-se num tempo futuro e utópico – é o da sociedade-ficção. Busca de objetividade, de autenticidade, sem dar lugar à imaginação e suas perigosas intervenções, o segundo ciclo tem sido louvado até por historiadores, como os citados por Henri Mitterand, em *Zola et Le Naturalisme* (Zola e o Naturalismo, 1986): Louis Chevalier (1911-2001), por exemplo, para compor sua *Histoire de la société parisienne*, do século XIX, vale-se dos dados zolanianos nos romances e das observações do autor, fruto de suas visitas ao *magasin*, por exemplo, que aparece no romance *Au bonheur des dames* (O Paraíso das Damas, 1883); à descida às profundezas da mina para compor *Germinal* (1885)*;* à viagem numa

locomotiva para criar *La Bête humaine* etc. São contribuições de Zola ao historiador[236]. Graças a ele, conhecem-se os grandes trabalhos que deram a fisionomia à Paris atual, sob as ordens do prefeito Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), bem como as especulações em *La Curée* (O Regabofe, 1871); as crises nas minas em *Germinal*, a expansão da bolsa em *L'Argent* (O Dinheiro, 1891), a propriedade agrícola e sua evolução em *La Terre* (A Terra, 1887) etc.

A importância do ciclo *Les Rougon-Macquart* é notável no plano da história social, mostrando as classes sociais, suas condições e modos de vida, no século XIX francês. Seu romance *Germinal*, que se passa num ambiente de minas, o leva, como foi dito, para a observação do detalhe típico, concreto – a descer na mina em Anzin, em 1884, e uma cuidadosa pesquisa sobre a organização do trabalho, a remuneração por jornada, a vida doméstica dos mineiros, os alimentos, os costumes e até as doenças recorrentes. Busca de objetividade, de documentação comprobatória e da observação atenta – *ver* sempre, seja a estação do Havre e a locomotiva, vistos em *La Bête humaine*), seja a metalúrgica de Saint-Etienne retratada em *Travail* (Trabalho, 1886), seja a massa de fiéis em peregrinação a Lourdes, a fim de completar os documentos para compor *Lourdes* (1894) do ciclo *Trois villes*.

É, como afirma Henri Mitterand, entre outros: a obra é "a mais extraordinária soma de 'coisas' vistas", que o romance francês do século XIX oferece. É o romance do *ver* e do *saber*, nas dimensões da Enciclopédia"[237]. Ao contrário de um Balzac, que compunha espontaneamente, Zola é o criador que medita, calcula, compara, segue um plano pré-estabelecido, a começar com *La Fortune des Rougon* e terminando com *Le Docteur Pascal* (O Doutor Pascal,1893), no ciclo em foco, resultado de um trabalho paciente, rigoroso, regulado, embora na realidade, no plano inicial apresentado em 1869 ao editor Lacroix, constassem apenas dez volumes, como foi dito. Zola não obedece *in totum* a todos os seus projetos iniciais. Desejando talvez imprimir uma certa variedade no seu afresco, alterna romances sombrios com outros mais descontraídos: intercala *Une Page d'amour* (Uma Página de Amor, 1878) entre *L'Assommoir* (A Taberna, 1876-1877) e *Nana* (1880), por exemplo; *La Rêve* (O Sonho, 1888) segue *La Terre*. Se em *L'Assommoir* assistem-se a cenas de uma sociedade em decomposição, com seres miseráveis em degradação paulatina, já em *Au bonheur des dames* ou em *La Joie de vivre* (A Alegria de Viver, 1884), as forças da vida predominam.

La Fortune des Rougon se desenvolve em alguns poucos dias, havendo retornos ou *flashbacks* para evocar a avó Adelaide Fouque, que teve um filho, Pierre Rougon, e depois, durante a Revolução, mais dois filhos, Antoine e Ursule, frutos de seu adultério com Macquart,

caso que criou dois ramos na árvore genealógica da família: o legítimo e o ilegítimo. Por jogos combinatórios entre os temperamentos e os meios (variados) em que vivem, indica Zola no respectivo "Prefácio": "a lenta sucessão dos acidentes nervosos e sanguíneos que se declaram numa família em consequência de uma lesão orgânica", a da avó Adelaide, que vai fazer circular um sangue viciado nas veias dos descendentes. É a história natural, mas também a social, porque como os Goncourt e sobretudo Balzac, projeta Zola oferecer a pintura dos costumes do seu século, embora não se trate, de fato, de uma história do Segundo Império completa. São alusões, fragmentárias, a acontecimentos reais, a personagens reais, o que empresta um ar de realidade histórica: o atentado de Felice Orsini (1819-1858), em *Son excellence Eugène Rougon* (O Senhor Ministro, 1876), o clima da Exposição de 1867, em *L'Argent*, a presença do imperador, entre outros configuram, resumidamente, a época. O natural e o social se cruzam. A sociedade francesa, ao longo do ciclo, se desdobra ao leitor, com toda sua diversidade; a burguesia, o homem do campo, o operário, os que vivem tranquilamente de suas rendas (os Grégoire, em *Germinal*, os Chanteau, em *La Joie de vivre*); os parisienses de costumes não elogiáveis; os especuladores, os lojistas, a passagem do pequeno comércio para as grandes lojas (*Au bonheur des dames*), por aí se distribuem os descendentes de Adelaide. Se Balzac lhe serviu de modelo, o discípulo o "imita à sua maneira", isto é, com maior aspereza e força, tal um observador menos indulgente.

Não só Paris e seus habitantes, mas também o camponês, com suas características, se faz presente na obra. Está longe dos idílios rústicos de George Sand (Amandine Aurore Lucile Dupin, 1804-1876) e das pinturas balzaquianas; interessa-se Zola mais pelo homem, cuja cobiça da terra e seu apego a ela são origem de violência.

O operário e seu mundo entram realmente na literatura com Zola. Aparecem como uma classe social, e não meras silhuetas, já encontráveis em *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, ou em Hugo. É uma classe vítima de injustiças, seja em *L'Assommoir*, em que o meio condena os seus à degradação, da qual não logram evadir-se, seja em *Germinal*, em que as condições de vida do trabalhador nas minas o levam à revolta.

A vida cotidiana dos diversos segmentos sociais é alvo de enfoque do autor, que abarca todos os aspectos, de maneira que não poucos historiadores e sociólogos dele se valeram na elaboração de seus próprios trabalhos, tornando-se Zola fonte de referência. No vasto afresco do ciclo, têm destaque especial *L'Assommoir* e *Germinal*, obras da maturidade do autor; são obras-primas, revelando maior domínio das técnicas, além de todas as teorias do homem e sua

concepção do romance.

L'Assommoir, que Zola considera, no "Prefácio", o mais casto de seus romances, tem como objetivo "mostrar a decadência total de uma família operária, no meio empestado dos subúrbios". Representa a entrada do povo na ficção, motivo de orgulho do autor, pela sua novidade – mostrar "a embriaguez", "a preguiça" e o consequente "relaxamento dos vínculos da família, o lixo da promiscuidade, o esquecimento progressivo dos sentimentos honestos, e depois, como desenlace, a vergonha e a morte". É, pois "a moral em ação".

Com sua observação, sempre ativa, dá-se conta das realidades contemporâneas do mundo operário e as expõe: o homem sem o apoio de um sistema de valores e sem objetivos bem definidos que o orientem. Gervaise Macquart, a lavadeira que é abandonada pelo amante com dois filhos menores e que se casa com um homem honesto, poderia vir a ter vida digna e regular, após a instalação de um pequeno negócio; mas um acidente de trabalho do marido, sua longa convalescença e sua vida desocupada levam-no ao alcoolismo. Gervaise, presa pelas circunstâncias ambientais, é também arrastada ao alcoolismo. E o trágico final do casal é a morte. É a vida de Gervaise – seus sonhos e frustrações – que dá unidade ao romance. Vida intensa, com as cores vermelha e negra, do sangue e da morte. A morte é, de maneira geral, o desenlace da obra zolaniana. É a morte inevitável do homem, obsessão de Zola.

No mesmo "Prefácio", em que alardeia o autor o fato de ser *L'Assommoir* "o primeiro romance sobre o povo", e que tem até "o calor" do povo, confessa seus cuidados para evitar generalizações: não deve pintar as personagens como sendo más, já que "são apenas ignorantes e estragadas pelo meio de trabalho grosseiro e misérias em que vivem". E como atacam o livro pela sua linguagem popular (foi publicado inicialmente em jornal), defende o emprego da "língua do povo", pois sua intenção era a de compor "um trabalho puramente filológico", de interesse histórico, um trabalho vivo, além do estudo social. Enfim, um trabalho que exigiu de Zola o apoio de dicionários especializados nessa língua viva, "com seu verdor". É Zola preocupado com a trama, a pintura do mundo operário e até com sua língua falada. Seu objetivo: a realidade. A realidade total.

O "Prefácio" apresenta, além das características do romance naturalista que ele prega, "a liberdade verbal" não encontrável antes, liberdade verbal que contribui para a maior eficiência e brilho da narrativa. *L'Assommoir*, obra madura, é "a primeira obra clássica do ciclo", tendo havido uma evolução no percurso zolaniano. E, ao mesmo tempo, sublinha Alain Pagès, "o último romance barroco", por sua "profusão verbal"[238].

Sabe-se de suas consultas a Alfred Delvau e Poulot para a questão do vocabulário do *argot*. Quando criticado pelo uso da língua do povo em seus romances, escreve que quer "menos arte e mais solidez"[239]. "Um retorno à língua tão nítida do século XVII". Uma traição! Ou falsa indiferença à crítica? Pelo olhar implacável do autor, diante da miséria, pela "expressão popular", *L'Assommoir* vem sendo considerada uma obra-prima, apenas superada pela vigorosa *Germinal*[240]. *Germinal*. Um achado do autor, após várias tentativas para intitular seu romance: Golpe de Picareta, A Casa Estala, O Grão Que Germina, A Tempestade Que se Levanta, O Sangue Que Germina, A Casa Vermelha, O Sol Que Queima, O Fogo Subterrâneo... Ao explicar a escolha, diz que queria exprimir "a ceifa de homens novos, os esforços dos trabalhadores, mesmo inconscientemente, para se desprenderem das trevas tão duramente laboriosas em que se agitam ainda"[241]. Rejeitado de início, por parecer-lhe "demasiado místico" e "simbólico", depois o viu "como um sol que ilumina a toda a obra": *Germinal*.

O símbolo aparece no começo da terceira parte, com o desabrochar da primavera. Étienne contempla a natureza, a ondulação das espigas: "Toda uma vida germinava, jorrava desta terra, enquanto ele gemia sob ela, de miséria e de fadiga."

E, em várias páginas seguintes, é retomada a imagem como *leitmotiv*, repetição que confere valor de verdade à metáfora. São as ideias de Étienne que germinam; é a sociedade nova que germina; é a germinação nos sulcos, tudo germina. Essa proliferação bem revela – prática e figuradamente – a dinâmica da imaginação de Zola, que reconhece, em carta ao amigo Henri Céard (1851-1924), ter "hipertrofia do detalhe verdadeiro, o salto nas estrelas pelo trampolim da observação exata". "A verdade sobe com um bater de asas até o símbolo"[242]. É "a realidade poética", isto é, "a realidade aceita e depois tratada como poema", como explicaria o próprio Zola, em seu *Le Roman expérimental*. Uma explicação poética para uma metáfora.

É em 1884 que lhe surge a ideia de *Germinal*. Um encontro casual com o professor Géard (da Faculdade de Ciências de Lille, deputado radical de Valenciennes) e greves em minas reforçaram sua ideia sobre o tema ainda pouco explorado, a não ser por Héctor Malot (1830-1907) em *Sans famille* (Sem Família, 1878), por Maurice Talmeyr (Marie-Justin-Maurice Coste, 1850-1931) em *Le Grisou* (O Grisu, 1880) e por Yves Guyot, em *Scènes de l'enfer social* (O Inferno Social, 1882). Após documentar-se sobre a exploração das minas, as greves dos mineiros e a questão social, procedeu à leitura de uma obra técnica, de Louis-Laurent Simonin (1830-1886) e à pesquisa em *La Gazette des Tribunaux*, de 1860-1870, sobre os processos relativos às tragédias de Aubin e de La Ricamarie; visitou também Anzin, em

fevereiro de 1884, onde acabara de eclodir uma greve. Desceu à mina, interrogou os trabalhadores, visitou o *coron* – isto é, o conjunto de suas habitações, propriedade da Companhia de mineração. A sua redação, sempre seguindo o *ébauche,* começa em abril de 1884 e termina em janeiro do ano seguinte. Com base na palavra de Zola, pensou-se que seu trabalho criador obedecera a etapas sucessivas: documentação, redação do *ébauche*, acerto dos dados da intriga e das personagens, terminando com a redação final. Porém, estudiosos há tempos se dedicaram à revisão de seu sistema de composição, em vários manuscritos de *Germinal* (também de *La Terre*) e constataram que o esquema não era exatamente o declarado, o resultado de farta e minuciosa documentação; é, sim, "o fruto de um ato criador". Quando eclodiu o movimento grevista em 1884, já havia terminado praticamente seu *ébauche* de composição do romance; em julho de 1883, elaborara o projeto, inclusive com visitas à região em greve, tendo já reunido a indispensável documentação. E termina a redação final, pois havia uma anterior, em janeiro de 1885. A existência de greves em Anzin, em anos anteriores, não poderia ser ignorada, visto ser ele um escritor sempre ligado à atualidade. Assim, Zola parte de uma ideia. E a leitura do *ébauche* de *Germinal* é esclarecedora. Leiam-se as linhas que assinalam a ideia fundamental do romance: "O romance é a sublevação dos assalariados, o golpe dado à sociedade que estala um instante; em uma palavra, a luta do capital contra o trabalho. A importância do livro aí está. Eu o quero predizendo o futuro, formulando a pergunta que será a questão mais importante do século XX."

Quando ele diz "eu o quero", está bem exprimindo sua vontade quanto ao teor de seu trabalho. Ele quer mostrar a situação dos mineiros franceses, "uma força desconhecida e terrível" que esmaga toda uma população; quer mostrar: "a realeza triunfante do dinheiro"; quer mostrar ainda as oposições, "impelidas ao sumo da intensidade possível". Tais afirmações não significam, porém, que ele se deixará levar por sua fértil imaginação, o arbitrário, pois não prescinde da documentação. Ato criador e pesquisa documental se interligam: duas operações associadas, num tácito acordo. E, como esclarece Michel Raimond, "por uma espécie de imantação; o significado inicial atrai os pormenores que lhe davam vida e consistência"[243]. Como em outros romances, Zola, através de uma personagem (Étienne Lantier) conduz o leitor ao meio que ele desconhece; Zola está ausente, não intervém, e a descoberta da personagem constitui quadros, onde domina a oposição. É a técnica dos contrastes, um princípio de organização, frequente no autor; de um lado, a vida confortável dos Grégoire, do outro, a precariedade da vida dos mineiros (os Maheu); Cécile, do primeiro grupo, repousa preguiçosamente, enquanto Catherine Maheu é arrastada de madrugada para o trabalho. Embora

vivendo no mesmo espaço, vivem separados e sem diálogo, até que, lentamente, se enfrentam – é o conflito. A greve confere unidade à obra, havendo uma progressão na narrativa; após a apresentação da mina e do *coron*, vem a revolta, a suspensão do trabalho, a sublevação, o fuzilamento, garantindo o aumento do interesse dramático. É o Zola romancista.

A documentação geral de Zola está contida no seu já referido *Dossier* e permite conhecer o seu método de trabalho e o valor da documentação, além da marcha do criador. O método experimental é um método de documentação e a primeira documentação sistemática – obsessão de Zola –, reunida desde cedo, em 1867, serviu para a elaboração do romance *Les Mystères de Marseille* (Os Mistérios de Marselha, 1867). No que concerne a *Germinal*, contém dados sobre: a geografia e a geologia da região da mina, a organização do trabalho e da estrutura das grandes companhias; é ainda observação sobre a condição social e o modo de vida dos mineiros, além da economia, da política e o do problema das crises. Visão ampla, total – é a intenção de Zola.

Germinal compreende duas intrigas: uma, a greve dos mineiros e, outra, o amor de Catherine e Étienne, com o crime do rival. A dupla intriga se cruza através das duas personagens: o ódio recíproco de Étienne e de Chaval, que também ama Catherine, orienta a postura política, reforçando a unidade do romance. São duas intrigas e duas tragédias: o fracasso e a morte.

Com sua dupla intriga, se apresenta em sete partes, e quarenta capítulos, sendo que a prótase abarca as três partes que mostram a miséria e a tensão dos operários, e uma parte-patamar, a quarta, mostra a mobilização dos mineiros na floresta; esta é seguida de outras três partes, finais (a apódose), levando os mineiros da rebelião à repressão. Termina com a submissão dos grevistas pelo exército, tudo de maneira matemática, metódica. Após a tormenta, o silêncio.

Zola, como sempre, revela sua arte no *ébauche* do romance. Após indicar o assunto, os temas, as cenas que constituem "a carcaça", ainda falta "colocar as personagens e fazê-las agir"[244]. São funções. Às vezes, são meros papéis. Já outras são tipos e ilustram temas. Sabe-se que para compô-las se baseia na filosofia experimental, e suas personagens agem de acordo com as leis de uma psicologia positivista. As teorias já conhecidas do doutor Lucas, de Taine e de Claude Bernard, entre outros, garantem-lhe a base científica.

Quer Zola dar às personagens uma imagem real. É o sentido do real, como se fossem seres reais, movendo-se no seu meio real, transmitindo a sensação da realidade – título de um de seus importantes ensaios teóricos sobre o romance, que já foi mencionado.

O romancista, de modo especial na elaboração das personagens e, portanto, na construção do romance, lança mão de certas técnicas. Focalizando, como exemplo, as três mulheres que aparecem no *coron* pela manhã, observa-se que no percurso da obra representam o conjunto das donas de casa, não constituem simples quadro. São diferentes e se opõem umas às outras: a Maheude e a Pierrone, contra a Levaque; em seguida, a Maheude e a Levaque contra a Pierrone, e a Pierrone e a Levaque caluniando a Maheude. São combinações que cessam com a chegada das burguesas em visita. Neste momento, as três se unem contra a visita indesejada, com um indomável espírito de vingança.

Esse capítulo ilustra, como sublinha Mitterand, a diversidade na unidade, mas sempre a unidade do clima do *coron*, portanto dos mineiros. E a técnica se repete nas oposições várias que ligam outras personagens. O próprio *ébauche* de Zola já a mostra. Por exemplo, uma personagem central é a origem de outras secundárias. Do tipo abstrato do mineiro, cria várias personagens concretas. Uma família de burgueses se opõe a uma de mineiros, mas, pouco a pouco, cada uma se multiplica, havendo "filiações": Catherine dá origem a Mouquette; a Maheude, a Brûle; a embriaguez de Maheu, à de Levaque (como a Maheude à Levaque); a personagem do Velho se desdobra em Bonnemort e o pai Mouque... Esses duplos vivem, depois, um tipo de vida diferente, como Maheu e Levaque; há casos, porém, em que eles permanecem unidos, sem distinções, como os Velhos e outros. Abundantes são as diferenças e as filiações em *Germinal*, e "princípios que são tantos quantas são adaptações da lei da hereditariedade"[245], assinala Alain Pagès que chega a traçar uma árvore genealógica, a exemplo do que fez Zola com os Rougon-Macquart. O determinismo interno se traduz na estrutura da árvore.

Nessa árvore genealógica, vê Pagès, como "antepassado único", o Voreux, a mina; e as duas famílias que dele "procedem" são os Grégoire e os Maheu. Bonnemort, na sua evocação do avô que deu os primeiros golpes de picareta na mina, exprime a oposição entre sua família (os Maheu) e os Grégoire, que vive confortavelmente, graças ao investimento do antepassado. Dois ramos opostos oriundos de "um único bloco". Aliás, reiterando, a oposição é uma característica zolaniana por excelência e que aqui é evidente. Já foi feita alusão à diferença de vida das famílias: Catherine Maheu levanta de madrugada para ir ao trabalho, enquanto Cécile Grégoire dorme plácida e indolentemente. E inúmeros são os exemplos.

Evidente ainda que na árvore genealógica dos Rougon-Macquart, traçada por Zola, há os dois ramos são o legítimo e o ilegítimo, enquanto na de *Germinal*, desenhada por Pagès, os ramos são: ricos (Grégoire) e pobres (Maheu), na mesma oposição. Os pobres equivalem aos

"bastardos" de um "Voreux que os deixa morrer de fome". Mas é esse ramo bastardo que interessa a Zola? – pergunta-se Pagès, no artigo citado: "Nessa *mise en abîme* do conjunto da obra, não há nisso como o signo de um sentido profundo do ciclo, em que os romances dos Macquart ganham em interesse e em força em relação aos de Rougon?"

Até o momento, justamente uma personagem-chave do romance – Étienne – não foi focalizada. É, sem dúvida, importante, e o próprio Zola o reconhece no seu *ébauche*, quando o papel (ou a função) de cabeça de greve não estava ainda bem delineado pelo autor:

> Étienne é muito importante, porque ele deve permanecer se não no centro, pelo menos como ligação do livro, e eu devo guardá-la para dele me servir novamente mais tarde... Eu o mostro no início, sem lugar, despedido por uma brutalidade. Ei-lo já descontente, lançado numa mina; e eu lá faço sua educação socialista. Aí está todo o livro, sob seu ponto de vista.

Mas, já no romance, vai ocupando, progressivamente, um relevo especial. Vale recordar o começo de *Germinal*, que é antológico. A sua chegada, em silêncio, no meio da noite, sob o céu escuro, sem estrelas, transmite uma estranha sensação de vazio, solidão, aniquilamento. A imensidão da planície branca em plena escuridão, o nada. Seu aspecto desolador simboliza o vazio. E as trevas, conotando luto, a infelicidade, ampliam-se com a visão da neve sobre a aldeia morta, "envolta no seu lençol". O preto das trevas e o branco, esse branco da planície, que também evoca a morte. Branco espectral, de fim de mundo. O negro da noite, e também o negro da mina e do carvão, é a morte. Ou espaço sombrio, sufocante e aniquilador da imensidão, sob o olhar ameaçador do monstro; o Voreux, "tal um gigantesco Moloch cruel". Poucas linhas para introduzir um cenário sombrio, hostil ao homem e que parece extrapolar um simples ambiente de mineiros. Sugere o homem na terra. Uma visão tenebrosa da condição humana.

Bonnemort, Maheu e Catherine, em encontros sucessivos, tais iniciadores esclarecem Étienne sobre os problemas que ele não conhece. E com ele, o leitor. E o passeio noturno no seu primeiro dia de trabalho lhe amplia a visão do conjunto dos mineiros que vai crescendo. Sua tristeza inicial também aumenta. É a técnica do romancista.

Uma longa enumeração de pormenores, rápida e curta do meio ambiente, equivale a olhadelas de indivíduos vários e não de um único. Há uma multiplicidade de olhares. Assim, como já assinalado, se desenvolvem os grandes capítulos descritivos, sobretudo os da primeira parte: a realidade descrita, com breves explicações, por personagens anônimas. Dessa forma, a ampliação do conhecimento dos fatos através dos comentários, durante os encontros, dá ao romance o esperado tom espontâneo – tom natural. E essa é a melhor expressão da realidade,

sem intervenção direta do autor.

Étienne é, portanto, como salienta Mitterand, o "ponto de vista", central, e "cada personagem tem sua parte"[246]; existem apenas para fazer existir "um pedaço da realidade", como diria Zola.

Tem-se dessa maneira "o meio no qual ele se encontra", visto através de várias personagens. Está Zola rejuvenescendo a técnica tradicional do romance e acatando a exigência de imparcialidade. O romance revela sem comentar, expõe sem explicar.

O autor ausente dá a palavra às personagens; são elas, pode-se dizer, os autores (ou coautores) do romance. E há personagens que, diferentes das demais já mencionadas, são como "testemunhas do passado"[247]. Souvarine, anarquista que só age solitariamente no fim do movimento que arrasta os mineiros revoltados; Rasseneur, o mineiro desocupado que não participa senão como espectador das cenas de violência que acontecem diante da casa dos burgueses; assim como Hennebeau, da diretoria, são as "testemunhas do passado", sendo que no seu manuscrito confessa Zola ter diminuído o papel de Souvarine.

Essas "testemunhas do passado" estão impregnadas de um passado que se transporta para o presente do romance, dando-lhe uma nova dimensão: a da epopeia. São eles que respiram o espaço social dos mineiros, campo de uma tragédia, trazendo para o presente a consciência de um outro mundo (um outro passado e em alguma parte), como bem nota Mitterand.

Zola é um exímio pintor das massas, não se limitando às personagens individuais: grupos sociais e multidões são criados com mestria ímpar – uma de suas qualidades maiores. O papel desses grupos e multidões na ação é de inegável valor estético e, em 1885, ano de publicação do romance, constitui uma dimensão nova; ou "é o prelúdio de uma estética unanimista", da qual Jules Romains (1885-1972) é um dos maiores representantes[248].

As cenas coletivas são como afrescos, cujos detalhes se fundem na escuridão. *Germinal* é o romance da noite, das trevas, havendo o jogo claro-escuro que recorta planos de sombra e de claridade nas aglomerações. Se o vermelho ilumina o afresco quando o povo galopa no campo, tudo fala de sangue. Assim, "a estrada pareceu carregar sangue, as mulheres, os homens, continuavam a galopar, sangrando como açougueiros em plena matança". É também o predomínio do vermelho, por ocasião de uma disputa de Catherine, como de Maheu, levados pela cólera que os domina. Enfim, o sangue que corre... São cenas significativas iluminadas pelo olhar do romancista-pintor. É digno de nota que, ao descrever a *ducasse*, festa popular, e, portanto, alguns momentos de distensão do povo trabalhador exaurido, haja uma reunião de

cores, tal um caleidoscópio. É a distensão, mas não total que levaria a uma só cor, alegre, expressão de felicidade. Trata-se, no entanto, de apenas felicidade efêmera, enganadora. A imagem não se fixa, é caleidoscópica, com seu múltiplo colorido.

Na descrição dos seres coletivos, os indivíduos perdem sua singularidade. Há uma "vida do *coron*" que aqui está minuciosamente exposta, pois é fruto da documentação e também da observação *in loco* pelo autor. A vida do cotidiano dos mineiros, suas intenções, preocupações, atividades várias se desenrolam, sem ater-se o autor a uma única personagem ou família. Por meio de *flashbacks,* assiste-se à evolução dos sentimentos dos grevistas, com muitos pormenores que retornam, porém não mais idênticos. Durante a movimentação da greve, o indivíduo como que desaparece. Gritos, exclamações e mesmo piadas são manifestações anônimas em meio à multidão. Como se lê: "Os homens irromperam em seguida [...] massa compacta que rolava como um único bloco [...] Sobre as cabeças, entre o eriçar das barras de ferro, um machado passou".

É a massa em ação. Impulsiva, incontrolável, violenta. As imagens da massa humana, às vezes passam também e desaparecem para reaparecerem depois, diferentes. É outra técnica de Zola: a captação de uma série de *flashs* rápidos, que se sucedem, como que se o olhar pairasse esvoaçante sobre o *coron*, aqui e ali, concomitantemente. Por exemplo, no dia da festa *ducasse*, o autor evoca a família dos Maheu que se levanta, o *coron* que desperta, os Maheu à mesa, o *coron* à mesa, várias personagens, o *coron* agora desértico, um pequeno café, jogadores de quilhas, Étienne Lantier, Mouquette, de novo os jogadores, um pequeno café, um outro... E as imagens, como no cinema, passam uma após outra, desdobram-se cada vez mais velozes e cada vez menos nítidas pelo efeito da fumaça dos cachimbos, do calor, do vapor das frituras, além da ação da cerveja e do licor *genièvre*. E a noite cai. Lendo-se: "Mulheres chegavam sempre [...] bandos de crianças seguiam em fila [...] era um mar de cerveja [...] Entravam todos juntos, atravessavam uma última vez a *ducasse*, as panelas de frituras que se imobilizavam, os pequenos cafés de onde os últimos chopes corriam como regatos até o meio da estrada."

> É Zola um pintor privilegiado, com suas imagens alucinadas que evocam hordas bárbaras, selvagens: "varrendo o velho mundo, sob seu ímpeto transbordante de bárbaros", escreve Zola. Impossível é não pensar em Hugo, nessas páginas impressionantes, em que as imagens "cinematográficas" são levadas pelos brilhos e os ritmos de uma orquestração.

A revolta dos mineiros é sufocada. Mas Étienne, o "Teseu moderno", não vence o Minotauro, diz Mitterand; portanto, um falso herói. E o trabalho recomeça com os mineiros, tais animais dóceis, não mais cruéis "bestas humanas", ou como se lê: "Por toda parte, na bruma da manhã,

ao longo dos caminhos afogados de trevas, a tropa não avançava, filas de homens trotando com o nariz para a terra, como o gado conduzido ao matadouro."

É, como se sabe, a imagem recorrente em Zola: o homem-animal, mas que aqui, com o sentido de vítima, e não de algoz, ou ser selvagem, primário, impelido pelos instintos.

Jean Borie, estudando os mitos na obra de Zola, observa que a antropologia mítica de Zola é fundada na concepção de uma violência originária, de um crime primitivo que volta sempre para visitar a raça humana[249]; o mito semeia a angústia. Daí, a fuga para a utopia, em especial em *Les Quatre évangiles*, embora já presente, com vestígios, nos primeiros romances do ciclo *Les Rougon-Macquart*. É a maneira de livrar-se da besta humana e de conquistar a desejada unidade feliz do espírito e da matéria. É uma nova mitologia, com seus valores: fecundidade, trabalho, fraternidade e paz.

É possível que Zola, na fase final de sua vida, estivesse consciente dessa nova mitologia utópica, pois como confessa a Octave Mirbeau (1848-1917), em carta citada por Michel Raimond, sobre o romance *Fécondité* (Fecundidade, 1899), do último ciclo: "Tudo é bem utópico, mas que o senhor quer? São quarenta anos que eu disseco, é preciso permitir a meus velhos dias sonhar um pouco."

Ideia já expressa, mas primeiras notas de *Trois villes*: "Não se assujeitar demais à realidade. Sonho."[250] A partir de *La Fortune des Rougon*, "instalam-se arquétipos ou alegorias, dos quais o tempo e os significados não são nem nunca foram os da história", diria Mitterand[251]. É o caso do método de fundação representado pela velha Rougon, ou Tia Dide, a avó louca, que, como salienta outro autor, Roger Ripoll, "se aparenta de outras figuras de velhas senhoras, dotadas, em graus diferentes, dos mesmos poderes"; elas são "testemunhas da morte e o princípio de morte". É o caso da Sra. Raquin, entre outras. São seres sem idade, assexuadas, fora da vida e que, com o olhar, perseguem o *eu* culpado pela busca da satisfação dos desejos. No caso de Tia Dide, que encabeça o clã Rougon-Macquart, ela prejudica os descendentes, mas está envolta numa "aura" especial. Como explica Ripoll: "[Por estar] nas cercanias de Saint-Mitre, ela deve ser considerada como a guardiã de um universo [...], mas, ao mesmo tempo, representa a sanção esperando aqueles que infrinjam as proibições."[252] Mitos, como o do sexo, do fogo e do sangue, o da satisfação, do desejo (de Eros, de poder ou de justiça), muitas vezes estão implícitos no romance. Entre os mais significativos, em *Germinal* talvez veja o mito da revolução, embora também em outros romances ele surja; é o mito geral de transformação, de passagens de um a outro estado, numa visão dinâmica da história: progresso comercial e financeiro com Octave

Mouret (*Au bonheur des dames*), transformação urbana, com Saccard (*L'Argent*). E o progresso científico e médico, com o doutor Pascal (*Le Docteur Pascal*); o da destruição-construção política, com Félicité Rougon (*La Fortune des Rougon*) e Luc Froment, com *Travail* (ciclo *Les Quatre évangiles*); a colonização universal, com Luc Froment (*Les Quatre évangiles*), que é o fundador neobíblico daqueles que levarão ao mundo, em todas as direções, o Verbo de uma civilização moderna, feliz e pacífica, baseada na redescoberta dos valores tradicionais. Ou a utopia de Zola. Mito da revolução, mas pacífica. E com retorno às virtudes tradicionais.

Os destrutores-construtores existem na obra zolaniana, mas dignos de destaque são os do ciclo *Les Quatre évangiles* que, nos três primeiros romances publicados, fazem viver Mathieu e Luc Froment, filhos do ex-abade Pierre Froment. São verdadeiros profetas, representam a reconstrução do mundo, promotores como são de uma vida nova para a humanidade. São modelados pelos grandes e antigos anunciadores e fundadores.

O universo de *Germinal* é um universo em que nascem e morrem mitos, em que se opõem os mitos de morte e os de vida: Voreux (a mina) e Moloch (o deus a quem sacrificavam crianças pelo fogo) estão ligados ao inferno, ao grisu e ao dilúvio; todos são forças da morte. Já a regeneração da humanidade, a justiça, a verdade, a pureza e até o amor são as forças da vida. Ou noite e dia, ou entre as trevas e a claridade, está a anarquia: um mito vermelho, de sangue.

E é possível identificar Étienne com "um moderno Teseu" que entra no labirinto da mina, conduzido pela jovem Catherine (tal Ariadne), que desafia o Minotauro (representado pela mina *Voreux,* que a cada dia recebe oferendas, o sacrifício de jovens mineiros). Mas, no final do romance, quando Étienne sai da mina (ou do Inferno), agora inundada, está só, sem Catherine, que lá morreu, pensa H. Mitterand, nos "contornos de *um tema órfico"*[253].

Os trabalhadores nas profundezas do Voreux, numa noite "sem astros", evocam os Infernos e os danados. No romance, lê-se: "Eles, no fundo de seu buraco de toupeira, sob o peso da terra, não tendo mais ar nos seus peitos abrasados, batiam sempre". Quando falam do filão Désirée, "empalidecem e baixam a voz, como se tivessem falado do Inferno", ou talvez melhor dizer, como se tivessem receio de despertar o deus das trevas. É lá que arde a mina incendiada do Tartaret, há milhões de anos. E é lá que Catherine morre. É, sem dúvida, o mito revolucionário que se torna o mito moderno, o do Terror, quando os mineiros conseguem sair do seu inferno, "furiosos", numa "onda negra" – o negro da morte, da destruição. São páginas da Parte V que situam o romancista na lista dos inimitáveis pintores na representação das massas e das catástrofes.

Chama a atenção, em *Germinal*, a questão do tempo, como se houvesse um cronômetro, indicando a duração do romance, ou melhor, informando sobre a passagem do tempo. Passam-se quinze meses, dos quais onze transcorrem no inverno – estação triste que precede a primavera, com sua promessa de regeneração. Há o ciclo das estações, como também o das horas. O relógio da Igreja, o cuco dos Maheu, paralelamente ao pôr do sol e ao aparecimento da lua, que marcam as atividades dos mineiros. Zola é atento ao tempo que passa, à mudança de claridade, de cores, de ruídos, cuja enumeração seria longa.

Mas ao tempo que passa se contrapõe o tempo já passado, através das lembranças de algumas personagens – Bonnemort, o anarquista Souvarine –, que assim ultrapassam o tempo do relógio e o espaço. O tempo vai transcorrendo e por meio de *flashbacks* há a evocação de duas sequências simultâneas. Por exemplo, duas partes de *Germinal* retomam, simetricamente, em lugares diferentes, a descrição do mesmo dia. A descrição da festa popular é retomada e a parte V também; os capítulos 1 e 2 da parte V são paralelos. Tais retornos narrativos cronológicos multiplicam as interpretações e enriquecem o texto que, se fosse apresentado linearmente, não teria o mesmo efeito. Quanto às últimas partes, conduzidas sem cortes, criam um clima de forte tensão, numa progressão inexorável para o desenlace trágico, já que nada pode detê-lo.

Há momentos focalizados com diferentes graus de intensidade. Dos quinze meses de duração, são dedicadas 350 páginas a apenas dez dias, dum total de quinhentas páginas, e durante o outro espaço de tempo, conhecem-se: o dia de chegada de Étienne, a *ducasse*, o primeiro dia de greve, duas reuniões dos mineiros, o dia do motim, a disputa, o enfrentar com a tropa, a catástrofe da mina e a partida de Étienne. Tempos fortes e períodos sem destaque, em alternância.

O tempo que passa apresenta situações que surgem e se resolvem: seres e coisas, sob a ação do tempo, têm novo significado... É o tempo criador ou destruidor. A casa dos Maheu, descrita seis vezes, passa de uma simples e modesta casa de mineiros a uma casa vazia e miserável, enlutada.

Há uma dinâmica temporal e ela é metamorfose. Traços de ameaças, detalhes de riscos mínimos aumentam pouco a pouco e dominam. É o que ocorre no caso do incêndio da mina que, partindo de simples alusão – "um ruidozinho semelhante ao assobio de pássaro" – e passando pelo calor do filão Désirée (designação puramente irônica), pela asfixia de Catherine, perto do Tartaret, "a cidade maldita no meio das chamas [...] enxofre e vapores abomináveis", chega finalmente até o incêndio que invade galerias e "jorra numa erupção que cospe rochas e restos".

É o fogo de um inferno dantesco... Mas há a água que, de simples "ruído de aguaceiro" no poço da mina, de uma gota que cai da parede, chega a ruídos de fontes, de rios subterrâneos, cujas vagas golpeavam, até encherem a cratera do Voreux. Há ainda o caso do enfrentamento, do confronto dos grevistas e da tropa governamental. É o tempo trágico. É a beleza do horror.

A temporalidade é a criadora de mitos. Expresso em imagem, um pensamento analógico transpõe nos seres e coisas uma existência mítica para além das aparências. A multidão é um símbolo: se, na floresta, os mineiros reunidos são a fraternidade e a esperança, já no crepúsculo, significam "a visão vermelha da revolução", enquanto o Voreux e o Capital são, na óptica de Zola, as divindades de um culto monstruoso. Desde o seu imprescindível *ébauche*, Zola imaginava o "Deus Capital acocorado no seu templo como uma besta gorda e já satisfeita, monstruosa na sua saciedade". São, como se tem dito, os temas de "Moloch dos tempos modernos" e da "Besta má" que aparecem.

Quanto à mina Voreux, é um símbolo. Se no capítulo I tem-se a sua descrição técnica, já no capítulo III, adquire uma visão mítica. Desperta a angústia de Étienne: parece-lhe uma besta noturna, com "dois olhos amarelos [que] furam as trevas" e má, pois "o poço tragava homens com grandes porções de vinte a trinta", e cujas "tripas gigantes [eram] capazes de digerir um povo". A bomba da mina lhe passa a imagem da "respiração" do monstro, o tempo todo "respirando sempre com o mesmo fôlego [...] o fôlego de um ogre". No final, o mostro morre. "Vê a máquina deslocada [...] os membros estraçalhados, lutar contra a morte; andou, distendeu sua biela, seu joelho de gigante. Tinha acabado, a besta má acocorada na sua cavidade, farta de carne humana, não mais respirava seu fôlego grosso e longo".

Impressionante descrição, marca de sua poderosa imaginação que dota objetos inanimados de uma vida. Insufla-lhes uma vida misteriosa; são monstros hediondos, como o Voreux, o maléfico Alambique de *L'Assommoir*, ou a sofredora Locomotiva de *La Bête humaine*, que nunca sairiam da pena de um Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842) ou de um Flaubert. São produtos de uma vitalidade ímpar, de uma imaginação hiperbólica, transbordante.

Em *Germinal*, o que ressalta por seu uso constante é a imagem visual, reveladora de uma técnica pictórica. Amigo de Paul Cézanne (1839-1906) desde longa data e admirador de Claude Monet (1840-1926), Édouard Manet (1832-1883) e Pablo Picasso (1881-1973), além do autor do Salão de 1866, confessa Zola a Henri Herz (1803-1888): "Eu não só sustentei os impressionistas, eu os traduzi para a literatura, pelos toques, notas, colaborações, pela paleta de muitas de minhas descrições"[254]. E ainda: "Os pintores me ajudaram a pintar de uma nova

maneira, literariamente..."

Em certas descrições, notam-se o espelhar das cores; o *coron* e a *ducasse* são pintados mediante a justaposição de toques, em contraste; é o *chatoiement* dos impressionistas. O sutil Stéphane Mallarmé (1842-1898) não deixou de notar a sutileza de Zola, quando expressa sua admiração a respeito do romance *Une Page d'amour*. Citação valiosa, merece transcrição:

> Admiro muito o fundo das suas obras [...] que alternam com a própria história; têm isso de muito belo, entre a variedade e a lucidez da descrição, de não permitir ao leitor sair um instante de sua obra, posto que o senhor lhe fornece, o senhor mesmo, horizontes e pontos longínquos; e nesses momentos em que habitualmente levantam-se os olhos depois de um episódio da narrativa para pensar em si, para repousar, o senhor aparece com uma soberba tirania e apresenta a tela de fundo desse sonho.[255]

Porém, a personalidade de Zola, com sua imaginação borbulhante, sua aguda sensibilidade, o orienta às vezes para o realismo de um Gustave Courbet (1819-1877), e também para o expressionismo. Leiam-se, no início do *Germinal*, alguns quadros zolanianos, que se valem de traços largos, nítidos: "Dez quilômetros de pavimentação, cortando reto através dos campos de beterrabas. [...] o imenso horizonte [...] rajadas largas como sobre um mar [...] nenhuma sombra de árvore manchava o céu, o pavimento se estendia com a retidão de um quebra-mar, no meio do nevoeiro enceguecedor das trevas."[256] Motivos, contornos, cores sem brilho e duras. Atenção a "o degelo", a lama "negra e colante", os "pedaços de terra marrom", "o horizonte violáceo", o céu "sujo de fumaça negra". As cores, como já dito, são simbólicas: o negro da morte; o vermelho do sangue, da revolução; como a ausência de cor, o branco é espectral, expressão da morte. Portanto, não mero jogo de cores, inexpressivo.

Imagens visuais, mas também sonoras (com menor intensidade), somadas às olfativas, sublinham a preocupação do autor em exprimir o autêntico, o verdadeiro. São os odores caseiros, agradáveis (como "o cheiro de brioche quente", na casa de Piolaine) ou desagradáveis ("o cheiro de cebola cozida, fechada desde a véspera", na casa dos Maheu); os perfumes da primavera e os do verão; "o odor forte dos corpos suados", depois da festa, este ligado muitas vezes a uma sensualidade obsessiva.

Os detalhes verdadeiros são significativos na obra: uma porta que estala ao fechar-se, após o fracasso das negociações, visando a um acordo entre os mineiros e Hennebeau, da chefia da mina, é exemplar a respeito; expressivo é também o machado que passa sobre as cabeças, destacando-se "sobre o céu claro o perfil agudo de uma lâmina de guilhotina".

Digna de nota é ainda a característica de Zola de exprimir a vida ou "a alma unânime", já

mencionada, também mediante detalhes. Estes procedem à associação da humanidade a uma força natural. Ouvem-se: um estrondo (da multidão) que se assemelha a "um vento de tempestade"; e uma "trovoada de gritos e exclamações". Ainda, às vezes, desaparece a precisão, restando a impressão de poder ou de violência; e para exprimir a impressão de uma força sem limite, lança mão o autor da enumeração, uma enumeração acumulativa, desordenada, de imagens incoerentes. Uma desordem não espontânea, mas, por isso mesmo, expressiva. É o caos.

Em *Germinal*, o leitor se depara com o vocabulário técnico da mina: ao mundo operário, mineiro – novidade então – corresponde um vocabulário próprio. O autor introduz na linguagem literária termos populares, além dos excluídos, e também termos técnicos, qualidade que provoca a admiração de Mallarmé por sua "interessante tentativa linguística" e "um esforço de modernidade" dignos de uma época em que a verdade se torna a forma popular da beleza.

Zola define cada termo técnico, resultado de sua pesquisa tenaz em dicionários, dando como sempre a palavra aos próprios mineiros. São eles que falam, explicam, com precisão, cada instrumento ou particularidade da mina, bem como seu funcionamento. A expressão dos mineiros é sempre *popular,* até mesmo *dialetal,* evitando, porém, o emprego sistemático do patoá, ciente Zola da dificuldade de compreensão de parte do leitor. Palavras cruas, grosseiras, blasfêmias entram no seu linguajar, repleto de provérbios populares.

Embora evite Zola o vocabulário dialetal, pela razão já mencionada, o seu emprego tem a vantagem de localizar o romance geograficamente e de conferir-lhe um tom pitoresco. É empregado na evocação da vida do *coron* e na pintura da festa popular dos mineiros, onde predominam termos locais. Original. A sintaxe e a retórica, porém, permanecem, de maneira geral, tradicionais, segundo os especialistas que veem em Zola o respeito à gramática.

Uma referência ao emprego dos discursos direto e indireto se faz necessária, visto ser o romance zolaniano um romance popular e este dá preferência, ou deve dar preferência, ao discurso indireto, uma vez que as personagens não são capazes de se expressarem por si mesmas, de maneira precisa, completa. Assim, Jacques Dubois encontra, no romance *L'Assommoir*, que se passa num ambiente operário parisiense, frequência de 15% de discurso indireto e 17% de direto, enquanto que em *Germinal* o cálculo é de 15% de discurso indireto e 10,5% de direto[257]. E Pagès, que cita Dubois, observa que a focalização diz respeito a apenas um único capítulo, o final, dos romances que são considerados ponto alto na evolução da técnica do autor, mas que é significativa. A fala das personagens tende a diminuir e o discurso

indireto, por sua importância verbal, prevalece. Assim *L'Assommoir* na avaliação de muitos autores, entre os quais Pagès, é considerada a primeira obra "clássica" do ciclo *Les Rougon-Macquart*, porque, entre outras características, "sabe dar às personagens uma liberdade verbal que não possuíam anteriormente"[258].

Zola, assíduo pesquisador, em geral, não evita dicionários, como já foi mencionado; parece porém ter abusado de tais consultas que foram, já em sua época, alvo de comentários. A descrição do Paradou (sugere *paradis*, paraíso), o novo "Éden, teatro do pecado do Abade Mouret", no romance que tem essa personagem-título, "é mais técnico que poético, e de uma fastidiosa extensão"; é o idílio a "golpes de dicionários", comenta um contemporâneo[259]. Depende da óptica do crítico.

Germinal, no momento de sua publicação, suscitou reações acaloradas, favoráveis e desfavoráveis, mas uma crítica fundada em critérios estéticos, morais ou políticos. Muitos, como Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Guy de Maupassant (1850-1893), Frédérick Lemaître (1800-1876) e Mallarmé, e tantos mais, assinalavam a audácia da evocação, o sentido mítico e o seu poder poético, que são até hoje enfatizados.

Enfim, é um romance magistral que pode ser considerado, ao mesmo tempo, um testemunho das condições dos mineiros naquela época e de uma fase do movimento operário, em que se dá a formação dos sindicatos, o estouro das greves, o crescimento da consciência de classe; e também uma acusação ao Segundo Império.

Uma reviravolta bem marcada, embora com indícios em obras anteriores, distingue os últimos ciclos de romances. Nas suas indefectíveis "notas", Zola confessa sua intenção de "mostrar": a necessidade de ilusões e de crenças que tem a humanidade (*Lourdes*, 1894); o desmoronar do velho catolicismo, o desenvolvimento do neocatolicismo para retomar a direção do mundo. Há como um balanço do século: a ciência posta em dúvida e a reação espiritualista; mas, o fracasso (*Rome*, 1896). É na terceira cidade, Paris, que mostra "o socialismo triunfante, o hino à aurora, uma religião humana a encontrar, a realização da felicidade, e isso no seu quadro atual". E acrescenta: "Mas não se submeter demais à realidade. Sonho".

No primeiro romance, *Lourdes*, o Abade Pierre Froment acompanha uma peregrinação à cidade-santuário e, interrogando-se sobre as curas miraculosas, sente-se vacilante na sua fé. É o conflito entre o catolicismo e a ciência, que também se encontra em *Rome*, para onde se dirige o abade, a fim de defender um livro seu que está sob a ameaça de ir para o *Index*. E aqui desfilam

os amores trágicos de um casal romano-aristocrático, as rivalidades entre os cardeais, o escândalo imobiliário da cidade papal, além da aventura intelectual do jovem religioso. Já no terceiro romance, *Paris* (1898), em que há escândalos e crises, o Abade Pierre termina casando-se, após o desespero pela perda da fé católica. Mas antes, anula o projeto destruidor de seu irmão Guillaume, um anarquista que inventara um explosivo para assim acabar com a situação; consegue, com sua fé num mundo novo, transformar o instrumento de destruição em edificação e força-motriz a serviço da humanidade.

Nessa trilogia, Zola dá lugar ainda à realidade enquanto no último ciclo, *Les Quatre évangiles*, que permaneceu inacabado por conta de sua morte imprevista, realiza o projeto confessado anteriormente de não se submeter demais à realidade. Esse ciclo é como uma gesta épica, otimista, utópica. Aliás, em carta a Mirbeau, já aqui citada, Zola reconhecia sua utopia; *Fécondité*, primeiro romance do ciclo que abrange *Travail* e *Vérité*, resultou em uma trilogia que é o sonho do autor.

Os dois últimos ciclos abarcam a família Pierre Froment, agora casado, com quatro filhos e nora. O primeiro romance, *Fécondité*, focaliza a família por um meio século e como que antecipa o século XX, opondo sua fecundidade feliz, criadora, a todas as formas modernas de destruição. O filho de Pierre, Luc Froment, será, no segundo romance, *Travail*, o regenerador de toda uma região usineira prejudicada pelas características do capitalismo. Luc (Lucas, nome bastante significativo), ajudado por idealistas como ele, acaba criando a Cidade Ideal, feliz, fundada na associação do Capital, do Trabalho e do Talento. Nela, o apostolado social e a ciência (sempre a ciência) eliminaram a exploração do trabalhador e o dogmatismo revolucionário.

Finalmente, em *Vérité*, por uma espécie de transposição do caso Dreyfus, no qual Zola se envolveu para defendê-lo, vai então fixar-se no outro filho de Pierre Froment, o professor Marc, que, com prejuízos pessoais, luta pela reabilitação de outro professor leigo, o judeu Simon, injustamente ameaçado, com os conflitos da escola leiga e dos meios radicais e socialistas. O romance pretende fazer retroceder o poder das congregações religiosas; e ainda liberar o Estado da longa tradição católica. Zola não é apenas um anticlerical.

É em *Travail* que está bem explícita a parte de um imaginário trágico na mitificação de Zola. *Travail* é, ao mesmo tempo, o romance de um desafio edipiano, de uma purificação da analidade e de uma sublimação do instinto de morte que é, talvez, sua negação, explica Borie, seguindo sua linha de interpretação[260]. Zola parece liberar-se por uma fuga na utopia. A personagem Luc

se identifica com o Salvador; até sua linguagem é a do Evangelho. E também seus atos. Se vence os opositores revolucionários, não hesita em perdoá-los, esquecendo as ofensas, os golpes recebidos, como Cristo; e chega a criar uma sociedade fraterna da ciência, não esquecendo o progresso que ele apoia. A bondade materna, a justiça patriarcal, a humanidade em paz, a dominação do Eros pela a anulação do desejo erótico, o crime e o incêndio – é a felicidade plena, numa Cidade Radiosa. A ressurreição que os profetas previam não deve ser esperada, pois o pensamento de Luc e seus seguidores prevalece.

Zola, ateu ou agnóstico como os autores dos livros que o formaram, vai ater-se à Igreja Católica, por estranho que pareça, e emprega suas figuras e símbolos para servir à sua própria concepção do homem. Emprego que, de fato, é uma espécie de desafio à religião tradicional dominante.

Uma característica da obra de Zola é, ao lado da presença de personagens que se parecem, a existência de variantes de situações fundamentais como bem assinala Mitterand[261]. O fim de *La Fortune des Rougon*, por exemplo, remete ao fim de *La Débâcle* (A Derrocada, 1892); *L'Argent* é uma sequência de *La Curée*; mas o caso evidente de parentesco, apesar das diferenças, é o de *Germinal* e *Travail*, com amplas analogias. Ambos, numa certa medida, representam a sociedade industrial, com as minas do primeiro e a indústria metalúrgica, no segundo. E contrastes em ambas: burgueses e mineiros, num; duas indústrias, no segundo, sendo uma fábrica de canhões e obuses, instrumentos de morte, de maneira tradicional, enquanto a outra, fábrica de trilhos, pontes, andaimes, portanto, para a vida, tendo substituído os antigos fornos pelos novos, elétricos – é a obra de Luc Froment que crê nas ciências, na tecnologia.

Nos dois romances, há três classes: proprietários de terra, de instrumentos de trabalho, além de colaboradores, diretores do poço e da mina ou da fábrica, engenheiros, e trabalhadores manuais. E uma classe intermediária, de funcionários, militares, padres, etc. Cada classe é encarnada em personagens: são personagens-símbolo, em situações que as caracterizam.

Mas a reviravolta é evidente: em *Germinal,* é a classe operária que é o sujeito ativo, por meio de Étienne, durante quinze meses – duração do desenvolvimento da ação –, portanto breve, enquanto *Travail* é longo, com a sucessão de gerações, num tempo irreal: Luc já é quase centenário. E as personagens principais são da burguesia e não mineiros. A linguagem, ao contrário de *Germinal*, é a do herói confundindo-se com a de Zola... Enfim, se um é o Evangelho do confronto, o outro é o Evangelho da conciliação.

Em *Travail*, Luc zela, como um pai, um monarca ou até Deus, pelo destino de seu povo, na Cidade Feliz, ou sociedade sonhada, utópica. É o mito da fraternidade e da prosperidade, sem as imagens apocalípticas de *Germinal*. São, como define Mitterand, em sua perspicaz análise, aqui recordadas: miragens – como a de Jordan, amigo e colaborador de Luc, que crê na eletricidade como uma "mágica nova", sem prever ou imaginar problemas econômicos e políticos provocados pelo progresso técnico. São "as miragens" oriundas da leitura de François Marie Charles Fourier e dos que são assinalados no *Dossier* de Zola[262].

Mas, no romance, apenas constam o desejo de conciliação, ou supressões da exploração do homem pelo homem e a conservação da propriedade privada dos meios de produção, sem maiores detalhes sobre a organização econômica implantada e outras questões pertinentes ao tema. Pura Utopia, que leva a conjeturar: seria uma baixa da inventividade? Ou aspiração a uma obra diferente, não repetitiva, que se vale de personagens homólogos e

de estruturas paralelas de *Germinal*, num anti-*Germinal*? Ou mesmo, um desafio direto à Igreja Católica, que ainda não atacara frontalmente, com a criação de Luc, o novo Cristo, ou o novo Salvador? E que tem a ousadia de usar as palavras do Evangelho? Reviravolta autêntica ou mera contradição entre o que expressa no romance e o que sente realmente? *Travail* é um anti-*Germinal*, ou o reverso de *Germinal*. Como Fourier, apresenta Zola a visão de uma sociedade rigorosamente organizada, sob o bordão do Pastor, do Pai? Influência de uma recente leitura (de Luc/Zola) da obra de Fourier dando-lhe a ideia do "milagre" da associação capital-trabalho-talento?

Em todo caso, existe um pensamento messiânico. E Zola, com seu idealismo, com seu amor ao homem, e à vida, expressos com o ardor de sua personalidade. Como se lê em *O Naturalismo no Teatro:* "Eu quereria a vida, com seu frêmito, com sua amplitude, com seu vigor; eu quereria a vida toda..."[263] A vida, em toda a sua diversidade, com todos os seus contrastes, segundo sua óptica, ou melhor, vista através de seu temperamento.

Bibliografia

ABASTADO, Claude. *Germinal-Zola*. Paris: Hatier, 1970.

BORIE, Jean. *Zola et les mythes: ou la nausée au salut*. Paris: Le Seuil, 1971.

DELAZAY, Auguste. *Lectures de Zola*. Paris: Armand Colin, 1973.

MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris: PUF, 1986. (Ecriture)

____. *Zola et le naturalisme*. Paris: PUF, 1986. (Que sais-je?)

PAGÈS, Alain. En partant de la théorie du roman experimental, *Cahiers naturalistes*, Paris, n. 47, 1977.

RAIMOND, Michel. *Le Roman depuis la Révolution*. Paris: Armand Colin, 1967.

RIPOLL, Rogerie. *Réalité et mythe chez Zola*. Paris: Champion, 1981.

ZOLA, Émile. *Du Roman*. Préface de Henri Mitterand. Paris: Complex, 1989.

____. *Ecrits sur le roman naturaliste*. Édition présentée et commentée par Gérard Gengembre. Paris: Pocket, 1999.

____. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982 (Elos).

____. *Thérèse Raquin*. Paris: Livre de Poche, 1968.

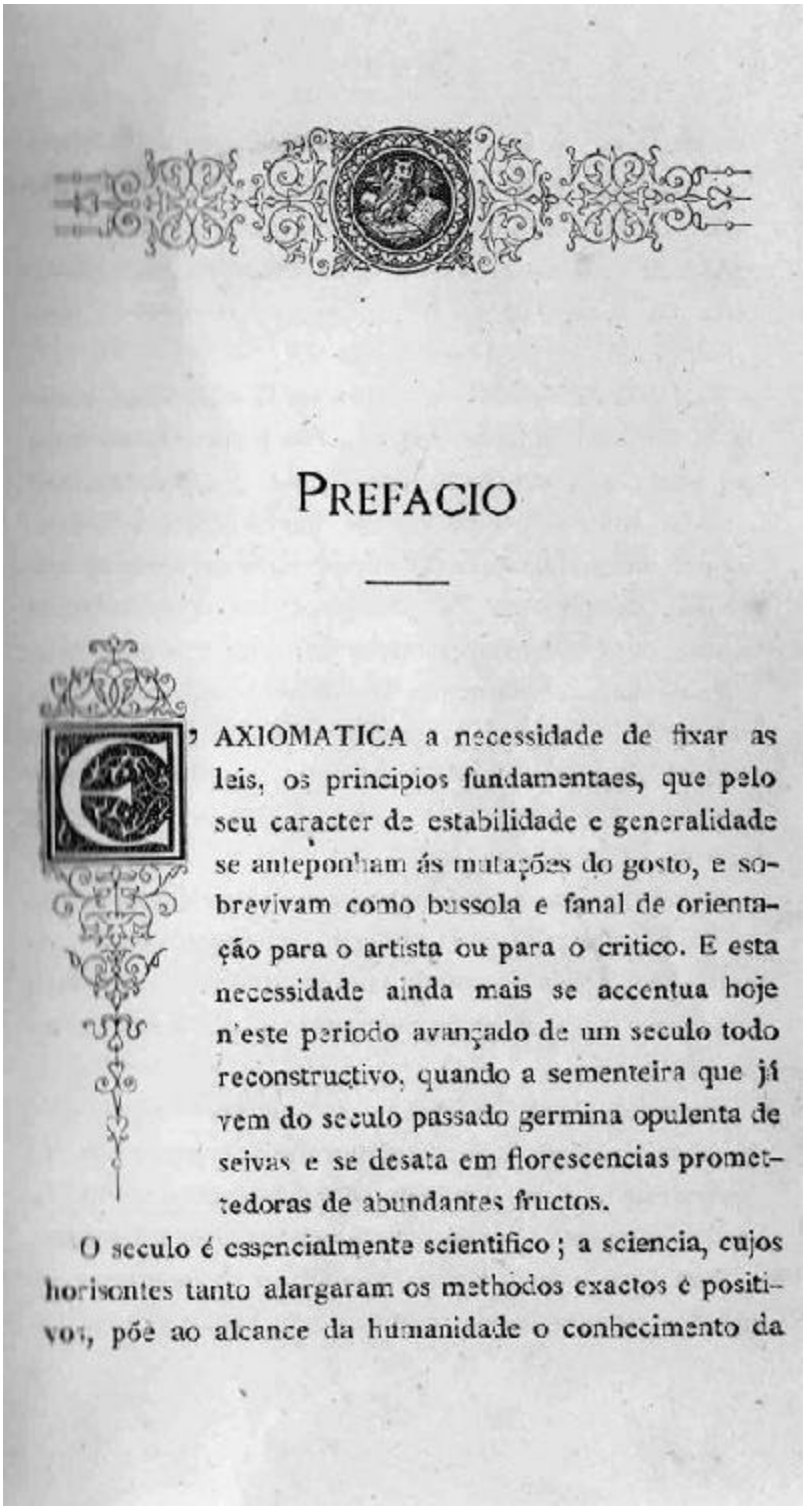
A EXPANSÃO DO NATURALISMO

4. EÇA DE QUEIRÓS E O NATURALISMO PORTUGUÊS

António Apolinário Lourenço

O Realismo Como Nova Expressão da Arte

Ao longo do século passado, foi sendo criada, tanto em Portugal como no Brasil, a convicção de que o naturalismo teria sido na literatura portuguesa um fenômeno superficial e tardio. Não concordamos com essa ideia, como se verá, mas iremos começar por referir o lugar em que um dos mais importantes críticos do naturalismo, o francês Yves Chevrel, coloca o naturalismo português, no livro em que procede ao estudo desse estilo epocal como movimento de alcance internacional, ou seja, em *Le Naturalisme: Étude d'un mouvement littéraire internacional* (O Naturalismo: Estudo de um Movimento Literário Internacional, 1982). Chevrel apresenta, nessa sua obra, cinco quadros. O primeiro refere-se a obras realistas, em que se inclui *Madame Bovary* (1857); o segundo, às primeiras obras naturalistas, situando a sua publicação entre 1864 e 1869; o terceiro quadro corresponde, nas suas próprias palavras, à "primeira vaga de fundo naturalista", que situa entre 1879 e 1881, e que não inclui qualquer obra publicada em Portugal; e é só no quarto quadro, que recolhe as obras publicadas na época do "naturalismo triunfante" (1885-1888), que aparecem as primeiras referências portuguesas: a *Estética Naturalista* (que data de 1885, mas que se publicou em 1884), de Júlio Lourenço Pinto , e *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós (1845-1900).



PREFACIO

GAXIOMATICA a necessidade de fixar as leis, os principios fundamentaes, que pelo seu caracter de estabilidade e generalidade se anteponham ás mutações do gosto, e sobrevivam como bussola e fanal de orientação para o artista ou para o critico. E esta necessidade ainda mais se accentua hoje n'este periodo avançado de um seculo todo reconstructivo, quando a sementeira que já vem do seculo passado germina opulenta de seivas e se desata em florescencias prometedoras de abundantes fructos.

O seculo é essencialmente scientifico; a sciencia, cujos horisontes tanto alargaram os methodos exactos e positivos, põe ao alcance da humanidade o conhecimento da

FIG. 27: Primeira página do Prefácio de *Estética Naturalista* (1885), de Júlio Lourenço Pinto.

Sabemos, no entanto, que, vários anos antes de ter publicado *Os Maias*, que alguns críticos consideram ser já uma obra de ruptura com o naturalismo, Eça havia editado dois outros romances cuja associação àquele movimento ninguém questiona: *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *O Primo Basílio* (1878)[264]. E se atendermos às datas de publicação desses romances, notaremos que são anteriores à verdadeira internacionalização do naturalismo, na opinião de Chevrel, e teremos forçosamente de concluir que o naturalismo não só não se manifestou tardiamente no país mais ocidental da Europa, como, pelo contrário, nele encontrou acolhimento

(e até relativamente generoso) muito antes da sua consagração como paradigma estético dominante no romance europeu e ocidental. Esse reconhecimento deriva, como é sabido, do extraordinário acolhimento público de dois romances de Émile Zola: *L'Assommoir* (A Taverna, 1877) e *Nana* (1880).

É muito provável que Eça de Queirós não tivesse lido qualquer obra de Émile Zola, quando publicou a primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*, em 1875, na *Revista Ocidental*, dirigida pelos seus amigos Antero Tarquínio de Quental (1842-1891) e Jaime Batalha Reis (1847-1934). Apesar de ter começado a publicar os *Rougon-Macquart* em 1871, com *La Fortune des Rougon* (A Fortuna dos Rougon, 1871), Zola não era ainda um escritor famoso em 1875, e os primeiros volumes da sua saga naturalista não tiveram grande impacto público. Efetivamente, o êxito, associado ao escândalo, surgiria apenas com o sétimo romance da série, o já mencionado *L'Assommoir*. Os temas e subtemas desse romance (alcoolismo, sexo, violência doméstica, dureza do trabalho operário, hereditariedade) acabariam mesmo por ficar indelevelmente associados à obra zoliana como imagem pública (mas pouco fiel) do autor. O livro de Eça foi publicado três anos antes de *L'Assommoir*, nada lhe devendo, portanto, como parece também nada dever a *La Faute de abbé Mouret* (O Crime do Abade Mouret, 1875), dado à estampa em 1875, tal como a primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*, apesar da enganadora semelhança dos títulos e de ambos questionarem (mas de forma muito diversa) o celibato eclesiástico.

FIG. 29: Eça de Queirós em charge de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)
para o n. 7 de *A Berlinda*, em 1871.

Na realidade, o que aproxima o primeiro romance naturalista de Eça dos romances de Émile Zola é, sobretudo, o fato de ambos terem experimentado nessas suas obras as técnicas narrativas utilizadas por Gustave Flaubert em *Madame Bovary*, que viviam a constituir-se como traços estilísticos fundamentais da poética naturalista. É evidente que o escritor francês, que tinha publicado em 1867 o seu primeiro romance naturalista, *Thérèse Raquin* (1867), possuía nesse momento uma mestria muito maior do que Eça, que dava os seus primeiros passos como romancista, no domínio de recursos técnico-narrativos como a impersonalidade, a imparcialidade do autor, a focalização interna da personagem ou o discurso indireto livre; mas, em nossa opinião, só depois dessa primeira publicação de *O Crime do Padre Amaro* como folhetim de revista é que Eça entra em contato com a obra zoliana, e, do mesmo modo que entendemos que não há nessa primeira versão qualquer espécie de influência de Zola, também acreditamos que, na primeira edição em livro, que veria a luz em 1876, já existem elementos que permitem aferir que, entre a primeira e a segunda versão, o romancista português terá tido os primeiros contatos com os romances zolanianos.

Ainda que nos textos que Eça publicou na *Gazeta de Portugal*, em 1866, Flaubert fosse já referido (como um dos "poetas do mal", ao lado de Poe e Baudelaire[265]), é na sua conferência

sobre o realismo na arte que o português demonstra o seu apreço por *Madame Bovary*. Embora a conferência de Eça de Queirós tenha sido generalizadamente acolhida como portadora de uma grande novidade estética, a verdade é que ela se limitava, no essencial, a traduzir as ideias expressas por Pierre-Joseph Proudhon no seu livro póstumo *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* (O Princípio da Arte e Sua Destinação Social, 1865), cruzando-as com o determinismo histórico, geográfico e étnico, colhido nas suas leituras de Hyppolite Taine, e sem deixar de ter em conta a aplicação dos princípios estéticos proudhonianos à interpretação de obras nacionais. O filósofo francês fizera parte do chamado grupo realista que, por volta de 1850, tinha como principal referência o pintor Gustave Courbet, sendo mesmo uma das personagens que figuram no quadro intitulado *L'Atelier du peintre* (O Ateliê do Pintor, 1855).

Há que lembrar, no entanto, que não se conhece o texto exato da conferência de Eça, mas apenas os registos que saíram na imprensa lisboeta. Foi com base neles que António Salgado Júnior fez uma reconstituição que tem servido como texto de referência. Entretanto, Beatriz Berrini, no volume que organizou com textos de Eça sobre literatura e arte, reproduziu várias peças jornalísticas relacionadas com a conferência de Eça de Queirós, incluindo os artigos anônimos que haviam sido publicados no *Jornal da Noite*, no *Diário Popular* e no *Diário de Notícias*[266].

Tal como Proudhon, Eça de Queirós acusava a arte do século XIX, e particularmente o romantismo, de estar em contradição com o seu tempo, refugiando-se, estéril e irracionalmente, no passado pré-revolucionário. Propunha assim uma terapia, que teria que passar pela adoção de uma estética realista, cujas características sintetizava:

1. O realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea. Deste princípio, que é basilar, que é a primeira condição do realismo, está longe a nossa literatura. A nossa arte é de todos os tempos, menos do nosso. E mandou ver o *Eurico*, *O Monge de Cister*, *A Mocidade de D. João V*, *O Arco de Sant'Ana*;
2. O realismo deve proceder pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caráteres;
3. O realismo deve ter o ideal moderno que rege as sociedades – isto é: a justiça e a verdade.

Esta última condição que impõe ao realismo lança-o de novo na discussão das relações da literatura, da moral e da verdade.[267]

Como se vê, já então o futuro romancista se aproximava ideologicamente das teses centrais em que assentaria a doutrina naturalista, mas convém ter em conta que o próprio Émile Zola, muito mais débil como pensador e doutrinador do que como romancista, também leu e até

resenhou o livro do filósofo francês, num artigo intitulado "Proudhon et Courbet" (Proudhon e Courbet), publicado em 1865, em *Le Salut Public de Lyon*, e recolhido em *Mes Haines* (Meus Ódios, 1866).

No entanto, efetivamente a verdadeira novidade (e originalidade) da conferência queirosiana encontrava-se nas palavras dedicadas ao romance que Flaubert já havia publicado em 1857, mas que era praticamente desconhecido em Portugal:

> Eça de Queirós cita, como exemplo destas afirmações, *Madame Bovary* – o célebre livro de Gustavo Flaubert. [...] Aí, o adultério, o adultério tantas vezes cantado pelos românticos como um infortúnio poético, dos infortúnios poéticos que comovem perniciosamente a susceptibilidade das almas cândidas, o adultério aparece-nos aí, pela primeira vez, debaixo da sua forma anatómica – nu, retalhado e descosido fibra a fibra por um escalpelo implacável. [...] Assim, o amor ilegítimo e venal, com o seu pavoroso cortejo de alucinações, de remorsos, de terrores, de aviltamentos, de vergonhas e de ruínas, surge aos nossos olhos gotejando miséria e podridão, pavoroso como um espetro diante do qual instintivamente se recua com repulsão e horror. É assim que se manifesta o realismo na arte, não só porque assim o caracteriza o processo descritivo empregado pelo artista, mas principalmente pelo tal intuito de moral, de justiça e de verdade que o autor se impôs e que atingiu.[268]

Registre-se que Flaubert, pese a imediata associação que foi feita entre *Madame Bovary* e o realismo, não tinha qualquer relação pessoal com o grupo realista que referimos, tendo mesmo visto o seu romance ser alvo de um forte ataque no órgão de imprensa dos realistas, a revista *Réalisme*, que, pela pena de um dos seus diretores, o romancista Louis Edmond Duranty, considerou o romance de Flaubert "seco e árido" e "uma aplicação literária do cálculo das probabilidades"[269].

O Crime do Padre Amaro

Foi no mesmo ano das conferências que Eça de Queirós começou a publicar, em colaboração com José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), *As Farpas*, nas quais o clero não sai incólume da penetrante denúncia que aí se faz das enfermidades que afligem a sociedade portuguesa contemporânea; mas o mais provável é que o romancista português, para além da formação anticlerical que caracterizava a atitude típica da sua geração e da experiência colhida no tempo em que viveu na provinciana cidade de Leiria, tenha sido diretamente influenciado, quanto à trama do seu primeiro romance naturalista, pela leitura de um romance de Champfleury (Jules François Felix Fleury-Husson), *Monsieur de Boisdhyver*.

A hipotética influência do romance de Champfleury na intriga de *O Crime do Padre Amaro* foi defendida por Lopes de Oliveira num artigo publicado na *Vida Mundial Ilustrada*[270]. Apesar de o assunto ter sido completamente esquecido pela moderna exegese queirosiana, a confrontação das duas obras permite efetivamente encontrar muitos pontos comuns.

Em qualquer dos romances a ação decorre em pequenas, mas antigas, cidades de província (Leiria, no romance português; Bayeux, uma cidade localizada na Normandia francesa, no livro de Champfleury), que são sedes de bispados. E também em ambos os casos as protagonistas são jovens órfãs de pai que se apaixonam por sacerdotes igualmente jovens. Em Leiria, como sabemos, o padre Amaro chega à cidade para ocupar o lugar vago pela morte do padre José Miguéis e instala-se na casa de uma mulher viúva, a S. Joaneira (conhecida por este apodo por ser natural de São João da Madeira, no Norte de Portugal), mãe de Amélia, a jovem que será seduzida por Amaro. No momento em que o novo padre chega a Leiria, Amélia é a namorada de João Eduardo, funcionário de um tabelião e muitas vezes apenas identificado como "o escrevente" no decurso do romance. No romance francês, Suzanne, que se apaixona pelo jovem sacerdote Cyprien, é amada à distância por Jousselin, um empregado da subprefeitura, que o narrador muitas vezes refere apenas como "l'employé". A aproximação entre Suzanne e Cyprien verifica-se depois de este a ter salvo de morrer queimada durante uma procissão (uma vela incendeia-lhe a roupa), tornando-se visita assídua da jovem no período de convalescença. Outras coincidências poderiam ser apontadas, mas é também necessário falar das divergências, sobretudo no plano estilístico. O romance de Champfleury, publicado no mesmo ano que *Madame Bovary* (1957), é uma narrativa completamente tradicional, fazendo uso de um discurso de nível coloquial como era apanágio do grupo realista em que se integrava. Champfleury foi mesmo o mais destacado crítico desse grupo, tendo publicado, igualmente em

1857, o seu livro *Le Réalisme* (O Realismo), dedicado em grande parte a comentar a obra de Courbet. Pelo contrário, no romance de Eça já ecoavam, desde a primeira versão, ainda que de modo incipiente, as opções estéticas introduzidas por Flaubert.

É no período que medeia entre a publicação do *Crime* na *Revista Ocidental* e a sua primeira edição em livro, no ano seguinte, que Eça entra em contacto com a obra de Émile Zola, provavelmente por lhe terem chegado ao ouvido insinuações de um possível plágio que ele teria cometido. Acusação claramente infundada, como dissemos, e que ele refutou porque, na verdade, pouco mais há em comum, no que respeita à diegese, entre *O Crime do Padre Amaro* e *La Faute de l'abbé Mouret* do que o título e a observação do meio clerical. No entanto, Eça de Queirós introduz na segunda versão em livro, para reforçar a verosimilhança do relato, algumas passagens em latim, que se encontravam também no livro de Zola. Essa é uma das principais "provas" de plágio que têm sido apresentadas, mas é realmente uma prova muito inconsistente, porque essas passagens latinas tinham sido colhidas, por sua vez, no missal católico. Na "Introdução" à edição crítica de *O Crime do Padre Amaro*, Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha mostram-se convencidos de que, vivendo num país protestante e não sendo um católico praticante, Eça talvez não tivesse acesso a um missal para procurar expressões alternativas[271]. Na mesma época, o escritor terá também lido um outro romance zolaniano, muito mais próximo do *Crime*, *La Conquête de Plassans*, que tem em comum com a publicação de Eça o fato de relatar a história de um sacerdote que chega a uma cidade, provocando com a sua presença uma enorme perturbação na vida de alguns dos seus habitantes. É possível que tenha sido por influência desse romance zolaniano que Eça de Queirós tenha alterado o início do seu romance, que, a partir da segunda edição, começa justamente por ilustrar a expectativa gerada em Leiria pela chegada do novo pároco. Ainda assim, a personalidade dos dois sacerdotes é completamente diversa, pois enquanto Amaro deseja apenas instalar-se numa paróquia mais urbana e menos rude do que aquela de onde saíra, o padre Faujas é nada mais nada menos do um agente do governo imperial de Luís Napoleão (Carlos Luís Napoleão Bonaparte, mais tarde Napoleão III).

Seja como for, Eça de Queirós tinha plena consciência de que o seu romance representava algo completamente novo na literatura portuguesa e, não recebendo por parte da imprensa o eco pretendido, não se inibiu de pedir ao seu amigo Ramalho Ortigão a publicação de uma farpa que arrasasse a crítica portuguesa.

Esse artigo viria a aparecer no tomo das *Farpas* respeitante a janeiro e fevereiro de 1877 e

nele Ramalho atribuía o silêncio da crítica à novidade do romance, sem precedentes na literatura portuguesa: "*O Crime do Padre Amaro* é efetivamente difícil de sentenciar, porque constitui um caso novo, não previsto nas ordenações por que se regulam as audiências gerais do folhetim e do noticiário"[272]. E era realmente uma nova estética aquela que o livro de Eça propunha, ainda que nos anos precedentes, sobretudo pela pena de Luciano Cordeiro, tivessem surgido apelos à constituição de uma arte positivista. Ramalho Ortigão, seguramente industriado pelo próprio Eça, sublinhava o fato de o romance moderno ser mais uma obra histórica do que fantasista, e definia-o como "romance de caráteres", no qual os comportamentos das personagens eram condicionados pelo conjunto de fatores naturais e sociais que determinavam os pensamentos ou comportamentos das personagens[273].

No entanto, o silêncio da crítica não tinha sido absoluto, como o demonstra o desmentido de António José da Silva Pinto à censura de Ramalho Ortigão, colocado numas "Anotações" ao artigo "Do realismo na arte. Eça de Queirós – Bento Moreno", recolhido em *Controvérsias e Estudos Literários* (*1875-1878*). O fato de Silva Pinto defender que o amigo e colaborador de Eça (nomeadamente nas *Farpas*) não podia desconhecer o seu artigo significa que o texto já tinha sido anteriormente publicado, o que realmente acontecera, como folheto autônomo (em 1877) e muito provavelmente na imprensa (nalgum órgão de que não restam vestígios nas hemerotecas). Atendendo à época em que foi escrito, o artigo de Silva Pinto demonstra um conhecimento pouco comum do romance contemporâneo francês, que divide entre uma escola psicológica, representada por Stendhal e Honoré de Balzac, e uma escola fisiológica, em que pontificariam Flaubert e Zola. Transpondo essa classificação para o caso português, o articulista afiançava a subordinação de Bento Moreno (pseudônimo de Francisco Teixeira de Queirós) ao segundo grupo, doutrinariamente sustentado em Auguste Comte, ao mesmo tempo que entendia que Eça representava uma terceira via, que resultava da conciliação entre as duas escolas francesas:

> O romancista lisbonense é discípulo direto de Balzac; possui, como o mestre, a compreensão, a intuição do homem interior, mas – poderosa aliança – assimila de Flaubert a ciência dos temperamentos; surpreende, em flagrante, como o autor da *Bovary*, o *homem exterior*. Se houvesse caminhado nas pisadas de Flaubert, abandonando por elas a senda aberta pelo gigante da *Comédia Humana*, vê-lo-íamos perdido nas aras do romance fisiologista. Uma crítica profunda livrou-o de tal desastre e a todos nós, que o admiramos.[274]

Para além dos artigos de Ramalho e Silva Pinto, conhecemos apenas uma recensão muito breve do *Crime do Padre Amaro*, que viu a luz, em 30 de janeiro de 1877, na *Correspondência de Coimbra*, anônimo, mas cuja autoria pode ser atribuída, com alguma segurança, a Sérgio de

Castro. Sublinhe-se que, tal como Silva Pinto, também o articulista do periódico associava Eça a Bento Moreno, elogiando a qualidade das descrições de ambos os escritores. Quanto a *O Crime do Padre Amaro*, registremos, como principais afirmações, a constatação de que se tratava de um romance "realista, na mais pura acepção do termo"[275] e de que nos encontrávamos perante "um romance à Flaubert com todos os exageros da escola"[276]. Uma tentativa de Sérgio de Castro de aproximação mais científica ao romance queirosiano foi o artigo que este jornalista começou a publicar no número inaugural de uma efêmera revista de Coimbra, *Literatura Ocidental*, em 1877[277]. O texto, no entanto, não teve a continuidade prevista e não chegou sequer a tecer qualquer comentário concreto sobre o romance de Eça.

A publicação, em 1880, de uma terceira versão de *O Crime do Padre Amaro*, foi saudada por Alexandre da Conceição como um progresso extraordinário de Eça dentro do realismo positivista em que se inscrevia: "As figuras desta grande tela artística tem agora os contornos mais firmes e corretos, e os conflitos e as peripécias produzem-se mais naturalmente, segundo as condições do meio em que se dão e na lógica do temperamento e da mentalidade dos atores"[278]. E saudava, em particular, a introdução de uma personagem representativa do "espírito científico moderno, com toda a sua profunda compreensão positiva da vida e do universo"[279], o dr. Gouveia. Como exemplo de uma fluidez mais natural da ação romanesca, destacava a mudança do comportamento do padre Amaro relativamente ao fruto da sua relação com Amélia, que tinha nas primeiras edições um comportamento excessivamente brutal, atirando ao rio o filho recém-nascido, o que não condizia com a "natureza hesitante, tortuosa, indecisa e beata"[280] do jovem sacerdote:

> Na última edição do romance, que o torna quase um trabalho inteiramente novo, o padre Amaro sente ao contato do filho acordar em si numa explosão de luz todos os seus recalcados sentimentos humanos de paternidade e recomenda terminante e energicamente à mulher a quem o entrega, à *tecedeira de anjos*, com quem tacitamente combinara o infanticídio, que lhe não mate a criança, que é seu filho e que a torna responsável pela vida dele.[281]

Também Fialho de Almeida (1857-1911), na breve resenha publicada na revista *A Crónica*, classificava a nova edição do *Padre Amaro* de "perfeita e completa tanto no romance psicológico como no romance físico e naturalista do livro"[282].

O Primo Basílio

Quando, em 1878, Eça de Queirós publicou o seu segundo romance, *O Primo Basílio*, já o nome de Émile Zola começava a ser internacionalmente conhecido e começavam também a ser compreendidos os objetivos do romance naturalista e a sua associação teórica ao positivismo. Este romance queirosiano é um dos muitos que, na época, tematizam o adultério feminino, inscrevendo-se assim numa rede intertextual que tem como epicentro a flaubertiana *Madame Bovary*. Luísa, a protagonista, é provavelmente a mais sensual das heroínas bováricas, porque, como lembra Juan Oleza, ela não tem motivos fortes para trair o marido: não se envergonha da mediocridade do cônjuge, como Emma Bovary, nem fez um casamento sem amor e com uma assinalável diferença de idades, como Ana Ozores em *La Regenta* (1884-1885), de Clarín (Leopoldo García-Alas y Ureña, 1852-1901)[283]. O assédio do seu primo Basílio (que foi o seu primeiro namorado e regressa do Brasil com a fortuna familiar refeita) não é sequer muito longo. Há da parte da personagem, negativamente influenciada pela leitura de obras românticas, uma predisposição para o adultério, uma disponibilidade para o prazer erótico que escandalizou os contemporâneos. Utilizando a linguagem doutrinária naturalista, a burguesinha da Baixa lisboeta chegou a um ponto de degradação moral tão baixo que basta que o narrador coloque fora do lar o marido por uma breve temporada para ela, irremediavelmente, o trair. Mas para além do triângulo amoroso convencional (Luísa, Jorge e Basílio), o romance vive muito das suas personagens secundárias, que desenham o pano de fundo social em que se inscreve a intriga de adultério, e muito particularmente de duas delas: o conselheiro Acácio, personificação da mediocridade dos homens de Estado da época da Regeneração, e a criada Juliana, que simboliza o rancor social e a inveja dos desvalidos, numa sociedade que tem como grandes pilares o poder econômico e o estatuto social. As frustrações e a perfídia de Juliana são soberbamente expostas através de focalizações internas que ilustram e dissecam o seu perfil psicológico doentio, dominado pelo ressentimento e pela raiva, especialmente dirigidos a Luísa, pois também a beleza desta (que contrasta com a sua fealdade) a ofende.

FIG. 30: Eça de Queirós caricaturado por Rafael Bordalo Pinheiro; sobre o desenho consta a divisa "Honni soit qui mal y pense" (Envergonhe-se quem nisto vê malícia).

FIG. 31 (à direita): Charge de Rafael Bordalo Pinheiro de cena de *O Primo Basílio* para *O Besouro*, em 13 de abril de 1878. (Madame ***: – O primo Quincas que volta de Paris / O Comendador (à parte) mau... mau.

Em suma, enquanto no primeiro romance naturalista queirosiano se questionava fundamentalmente a legitimidade do celibato eclesiástico e se criticava a conduta pouco ética do clero, o comportamento da protagonista de *O Primo Basílio* afetava indelevelmente a estrutura familiar burguesa. Para o setor intelectual dominante na imprensa portuguesa da época, criticar o clero era cumprir um dever, mas a família tinha de ser preservada e encarecida como base de sustentação da vida social.

Isso explica, seguramente, que dois dos positivistas mais ilustres de Portugal, Teófilo Braga e o seu principal discípulo, Teixeira Bastos, se contem entre os críticos que escreveram sobre o romance queirosiano e que, em grande medida, a avaliação do volume se tenha centrado nas consequências sociais da sua leitura. Na realidade, ainda que todos os críticos que se ocuparam do *Primo Basílio* fossem unânimes no reconhecimento das qualidades artísticas do escritor, a avaliação global da obra apresentava notórias divergências no que respeita aos aspetos de natureza moral.

Por exemplo, o primeiro crítico do romance, o republicano portuense Rodrigues de Freitas, elogiava, na sua "Carta do Porto", publicada em 1 de março de 1878 na *Correspondência de Portugal*, os "grandes exemplos de moral"[284] que via espelhados no livro. Mas pouco mais de uma semana depois de ter sido publicado o texto de Rodrigues de Freitas, a 9 de Março, era desferido por Teixeira Bastos um ataque demolidor à brutalidade realista e à falta de *idealização* e de uma tese social que justificasse a crueza do relato:

> O fundo do romance é imoral, imoralíssimo; ninguém o poderá ler sem se indignar contra o autor; é um *realismo* feroz e brutal o que o sr. Eça de Queirós nos descreve no seu novo romance; já no *Crime do Padre Amaro* parecia deleitar-se pintando com toda a crueza as cenas mais repugnantes da impudicícia, mas tinha uma desculpa – a tese que defendia. No *Primo Basílio* essa pintura chega ao extremo, e não tem nada que a desculpe, é como que a apoteose do vício e do cinismo.[285]

Não se estranha por isso a conclusão final do artigo: "O *Primo Basílio* é uma bela obra de arte, mas um péssimo livro"[286].

Dos restantes críticos que se pronunciaram sobre o livro, só Júlio Lourenço Pinto (que assinava regularmente uma coluna do *Comércio do Porto*, utilizando as iniciais J.L.P.) se aproxima da virulência verbal de Teixeira Bastos. Mas, ao contrário de Teixeira Bastos, até admite a existência de preocupações éticas no escritor, e é a corrente estética realista que o crítico responsabiliza pelo lado menos são do romance queirosiano:

> No livro do snr. Eça de Queirós transluz um pensamento elevado, transparece uma tese e até uma ideia moralizadora; mas é tal a superabundância de repugnante realismo, que o envolve nas suas ondas lodosas, que difícil será desprendê-lo daquela podridão que fervilha de vermes e esvurma purulenta tabidez. Se naquele pego lamacento há uma pérola, está tão encrostada de lodo que custa a remexer-lhe para lhe pôr a descoberto a cintilação do seu lácteo azul.[287]

Sabendo-se que Júlio Lourenço Pinto viria a ser, alguns anos depois, uma das figuras mais relevantes do naturalismo português, não podem igualmente deixar de surpreender estas suas palavras: "Pudesse este livro notável, que com *O Crime do Padre Amaro* marca época na literatura romântica portuguesa, expurgar-se das impurezas que o deslustram, e que grande

monumento se teria erguido nas letras pátrias!"[288] Mais adiantado no conhecimento da moderna ficção naturalista, Fialho de Almeida elogia as inovações introduzidas por Eça no romance português, nomeadamente a nova maneira "de descrever, de retratar, de fazer conversar em cena"; mas também ele tem reservas relativamente a questões talvez não exatamente de natureza ética, mas mais propriamente no domínio dos bons costumes:

> O livro do sr. Queirós, uma pérola, uma revelação magnífica, um estudo admirável de vida, de observação, tem o defeito ou a fascinação da cantárida – excita. Antes de ser útil é lascivo. [...] Traz-nos em sobressaltos enquanto o lemos, não o pressinta a família, como um vírus estacionário, na gaveta da nossa secretária.[289]

Já Silva Pinto e o poeta Guerra Junqueiro (1850-1923) nada encontram de moralmente censurável no romance. Silva Pinto, no *Jornal do Comércio* de 22 março de 1878, considera que "o monumento do snr. Eça de Queirós é uma consolação e uma esperança [...] para quem um dia descreu da geração moderna"[290]; Junqueiro garante que Eça de Queirós é "um grande romancista porque é ao mesmo tempo um grande poeta. Tem a análise e tem a intuição"[291].

Também Ramalho Ortigão, de novo nas *Farpas* (no número correspondente a fevereiro e maio de 1878), escreveu sobre *O Primo Basílio*, procurando, desta vez, dar resposta às principais censuras que o romance merecera. Dada a relação de amizade e companheirismo que ligava os dois autores, estamos convencidos de que, também neste caso, os comentários de Ramalho (que não era propriamente um escritor ou um crítico naturalista) lhe foram sugeridos pelo próprio Eça de Queirós:

> *O Primo Basílio*, novo romance de Eça de Queirós, é um fenômeno artístico revestindo um caso patológico. Para bem se compreender esta obra é preciso discriminar o que nela pertence à jurisdição da arte e o que pertence aos domínios da patologia social.
> Eis a doença que este livro acusa: – A dissolução dos costumes burgueses.[292]

Ou seja, como a seguir se explica, o romance queirosiano não questiona a instituição familiar, mas denuncia a sua falência dentro de uma sociedade que vai abandonando os valores tradicionais, nomeadamente os religiosos, sem verdadeiramente os substituir por outros valores socialmente válidos. Tal como acontecera com Flaubert, processado por suspeita de instigar a corrupção dos costumes com a sua *Madame Bovary*, Eça sente-se obrigado a defender, através de Ramalho, que não tem afinidades morais com a sua principal personagem feminina: "*O Primo Basílio* é um romance realista, porque é a representação de um fato social visto através de uma convicção científica. Luísa, a amante do primo Basílio, é a personificação tremenda da tendência mórbida de uma época. E é nisso que consiste a alta moralidade do livro."[293] Estabelece-se, por outro lado, a associação entre o estado da literatura e o progresso

civilizacional, que se reflete na evolução geral da arte, da ciência, da educação, da civilização, em suma. E para desencorajar as críticas negativas, nada melhor do que sugerir que é a ignorância que impede os leitores de compreenderem os altos valores morais do romance:

> Reconhecemos que esta moral é pouco acessível à maior parte das compreensões. Esse é o grande mal do livro, ou antes esse é o grande mal da literatura de que o livro faz parte. *O Primo Basílio* supõe um estado de civilização artística e literária superior à que existe na sociedade portuguesa. Supõe manifestações paralelas nas aplicações da filosofia, na moral, na arte da pintura, na arte das construções, na higiene, na política, na pedagogia, na crítica das instituições, na crítica dos costumes, na própria crítica da arte.[294]

Teófilo Braga finalmente publicou na revista *A Renascença. Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna* (1878-1880) um longo estudo sobre a arte queirosiana, intitulado "Eça de Queirós e o Realismo Contemporâneo". Pronunciando-se tanto sobre *O Primo Basílio* como sobre *O Crime do Padre Amaro*, teremos de considerar este trabalho como um ensaio sobre a arte queirosiana e o naturalismo, e não como uma mera recensão. Esse é também o mais importante artigo que o autor de *Tempestades Sonoras* (1864) dedicou ao seu condiscípulo coimbrão.

Recordemos que Teófilo foi, a par de Antero de Quental, o líder estudantil da chamada Questão Coimbrã, participando ativamente na luta contra o academismo ultrarromântico, tendo divulgado nesse contexto o folheto intitulado *Teocracias Literárias* (1865). Em 1878, era um dos intelectuais mais prestigiados do país, sendo professor do Curso Superior de Letras e dirigindo, com Júlio de Matos, a revista *O Positivismo*.

É evidente no artigo que Teófilo tem um apreço extraordinário pelas qualidades artísticas de Eça, pretendendo por isso atraí-lo para o seu campo ideológico, porque não vê ainda nele, nem em qualquer outro escritor realista, o arauto da *literatura positiva* que julga necessário construir:

> Comparativamente com o que temos, o *Crime do Padre Amaro* e o *Primo Basílio* são maravilhas de arte, que em nada perdem se as aferirmos pelas mais belas criações do Balzac; porém esses romances não são a expressão última do gênio de Eça de Queirós. Ele está a meio caminho, no sentido de uma transformação esplêndida; se assim como conhece uma grande variedade de tipos sociais, um certo número de energias doentes despertadas pelas instituições, com o grande conhecimento sensorial que tem do mundo exterior, se adquirir uma disciplina mental filosófica, será uma força transformadora, exercerá ação sobre o seu tempo, será grande entre os grandes.[295]

Teixeira de Queirós
e Outros Escritores Naturalistas

Eça de Queirós foi, sem dúvida, o primeiro romancista naturalista em Portugal, mas não o primeiro escritor realista. Tanto Camilo Castelo Branco (1825-1890), a partir de meados da década de 1850, como Júlio Dinis (1839-1871), afirmaram repetidamente a sua fidelidade ao real, ainda que nos seus enredos romanescos e, sobretudo, na psicologia das suas personagens tenha sempre predominado um tom romântico e folhetinesco[296]. No caso concreto de Júlio Dinis, um autor em cuja obra Eça admitiu que se ia respirar[297], encontramo-nos inclusivamente perante uma produção literária que, não obstante a sua brevidade, constitui a mais eficaz defesa literária, em Portugal, do liberalismo burguês.

Esta questão é importante para se compreender o impacto da publicação dos dois primeiros romances de Eça nas letras portuguesas do seu tempo. Saliente-se que essa publicação não foi acompanhada por estudos críticos ou doutrinários do autor, pois só em 1879 Eça tentaria redigir um ensaio que condensasse a sua visão do naturalismo. O resultado final acabaria por fixar-se nas escassas páginas do prefácio da edição de 1880 do *Padre Amaro*[298]. Mas se faltou essa orientação doutrinária nos primeiros anos do naturalismo português, frutificaria o exemplo prático de Eça, que explica a eclosão em Portugal de uma narrativa naturalista antes desse movimento, segundo o quadro traçado por Yves Chevrel, ter iniciado o seu processo de internacionalização. Já em 1878, na sua resenha de *O Primo Basílio*, Fialho de Almeida chama a atenção para o impacto da escrita queirosiana nos jovens literatos portugueses:

> Não sabemos se Eça de Queirós tem de ser, caso o seu talento continue, em progressão crescente, a ferir a sensibilidade dos que entre nós lemos, o chefe de uma escola realista. O que podemos afirmar é que já três ou quatro moços hábeis, que ele dominou com a sua *maneira artística*, procuram segui-lo tão de perto, que às vezes o imitam passo a passo, copiando-lhe os ditos, as paisagens, dando-se ares de reformadores desdenhosos.[299]

Efetivamente, logo no ano imediatamente posterior à publicação em livro do *Crime do Padre Amaro*, ou seja, em 1877, Teixeira de Queirós dava a lume, sob o pseudônimo de Bento Moreno, o seu primeiro romance, *Amor Divino* (*Estudo Patológico duma Santa*) – onde adota as técnicas narrativas naturalistas, nomeadamente a impessoalidade narrativa –, que foi acolhido pela crítica como integrante da mesma "escola realista" em que pontificava Eça de Queirós[300]. Tratando-se de um médico (ainda que sem exercer a profissão), e fazendo efetivamente uso dos seus conhecimentos fisiológicos, Teixeira de Queirós (Bento Moreno) foi mesmo particularmente aplaudido pela crítica positivista, que viu nele um escritor mais apetrechado

cientificamente do que Eça, ainda que um pouco menos talentoso, para construir em Portugal uma literatura naturalista solidamente alicerçada na ideologia positivista. Alexandre da Conceição, por exemplo, considerou *Amor Divino*, "no gênero e sob o ponto de vista da sistematização positiva, o trabalho mais completo que se tem escrito em Portugal"[301]. Na realidade, é a partir de uma perspetiva claramente darwinista e positivista que o escritor procede ao estudo da conduta da sua protagonista, uma jovem camponesa de nome Rosária, que é levada pelo fanatismo religioso incutido pelos missionários que atuavam no Minho a deixar de trabalhar e de comer, devotando-se completamente à oração. Enquanto a maior parte das personagens veem no seu comportamento um arrebatamento místico, criando-se rapidamente um verdadeiro culto à sua volta (é a santinha que não necessita comer, porque é alimentada pelo "amor divino"), o narrador consegue, com grande mestria (pois de acordo com a técnica adotada não pode dizê-lo diretamente) fornecer ao leitor os indícios suficientes para que este compreenda a evolução do transtorno psíquico que inevitavelmente a conduzirá à morte.

Sublinhe-se, entretanto, que o tema central de *Amor Divino* já aparecia, como motivo muito secundário, no *Crime do Padre Amaro*, quando se discutem, num serão em casa da S. Joaneira, as virtudes da Santa da Arregaça, há 25 anos entrevada e em jejum, cujo comportamento João Eduardo atribui, profanamente e para escândalo dos restantes convivas, a uma doença nervosa.

A esse romance seguir-se-ia, em 1879, a publicação de *Os Noivos*, em que a aspiração a uma vida de luxo que não está ao seu alcance é responsabilizada pela degradação e corrupção moral da pequena burguesia urbana. Será este, de resto, o primeiro volume do ciclo da *Comédia Burguesa*, pois Teixeira de Queirós optará por dividir a sua obra literária em dois ciclos, a *Comédia do Campo* e a *Comédia Burguesa*, consoante os locais (campo ou cidade) em que situa a ação das suas obras. No prólogo anteposto à primeira edição de *Os Noivos*, o escritor sintetizava deste modo a sua opção estética:

> O espírito positivista, que predomina atualmente em ciência e em filosofia, tem como uma das suas manifestações na arte *o romance crítico*. Esta forma literária, sendo a última, deve ser a melhor para exprimir a complicada vida moderna. O seu ideal é o mais simples e honrado; os seus processos literários os mais científicos e verdadeiros; o seu estilo deve ser impessoal, sempre sóbrio, correto, nítido, para o pensamento sair claro e sem ênfase.[302]

Não admira, portanto, que Teófilo Braga e Teixeira Bastos tenham tecido rasgados elogios a esse romance, descobrindo nele, apesar do seu menor talento artístico, qualidades científicas e filosóficas que não vislumbravam em Eça de Queirós nem nos seus mestres franceses:

> Flaubert, Zola, Daudet, e entre nós Eça de Queirós, não possuem uma orientação filosófica que os dirija; têm tido a intuição excepcional dos talentos privilegiados, têm tido também em parte a influência de um núcleo científico e reformador, que se

> vai fortalecendo e desenvolvendo, cada vez mais, no meio degradante e corrupto em que se debate e que procura suplantar; mas a todos eles falta a luz viva e clara da filosofia positiva, a única que os podia guiar conscientemente na exploração dos fenômenos sociais. É esta a causa dos maiores defeitos da escola *realista*, ou *naturalista*, como a denominou ultimamente o célebre Zola, e que são em especial as minúcias da descrição, a complacência pelas cenas escabrosas e sensualistas, o exagero da adjetivação, e a falta de teses, defeitos notados em quase todos os romances da nova escola.[303]

Mas também Teixeira de Queirós viria a desapontar, com os seus novos romances, os corifeus do Positivismo, acabando por ser alvo de duras críticas na *Revista de Estudos Livres*, dirigida pelos dois autores referidos. Teixeira de Queirós viria a ser o mais profícuo escritor da sua geração, continuando a publicar novos títulos até ao ano da sua morte, 1919, em que dá a lume a sua última "comédia burguesa", *A Grande Quimera*. Mais hábil na construção do universo ficcional campestre do que no citadino (sublinhe-se a qualidade estética dos contos e da novela reunidos em *António Fogueira*, 1882), o seu livro atualmente mais apreciado é, paradoxalmente, também uma "comédia burguesa", o romance intitulado *Salústio Nogueira*, no qual denuncia a corrupção e o tráfico de influências que campeavam no regime formalmente liberal da Regeneração.

O portuense Júlio Lourenço Pinto surge, depois de Eça e de Teixeira de Queirós, como a terceira figura do naturalismo português. E não é nada difícil detectar no seu primeiro romance, *Margarida* (1879), tematicamente centrado no adultério feminino, a influência da leitura de *O Primo Basílio*, a par, evidentemente, da de *Madame Bovary*. O romance de Lourenço Pinto distingue-se, porém, dos seus antecedentes por ter plasmado no título do romance o nome da vítima do adultério (Margarida) e não o da prevaricadora ou do prevaricador, como acontecia nos romances de Flaubert e de Eça de Queirós. Concede assim a uma das suas personagens femininas um protagonismo moral, que não tem paralelo nas obras dos seus mestres. Isso não acontece por acaso. Tendo-se associado ideologicamente ao positivismo, Júlio Lourenço Pinto partilha das críticas que os positivistas portugueses faziam aos romances naturalistas, nomeadamente ao seu pessimismo congênito e à falta de protagonistas que corporizassem os valores positivos de que a sociedade necessitava para se reformar. A obra de Júlio Lourenço Pinto fica assim marcada por um pendor moralista e docente, que se mantém em *Vida Atribulada* (1880) e que é explicitamente reivindicado no prefácio do seu terceiro romance, *O Senhor Deputado* (1882), o mais conhecido, mas não o melhor dos seus livros. Só em *O Homem Indispensável*, de 1883, cuja redação corresponde sensivelmente à época de preparação da sua *Estética Naturalista*, Lourenço Pinto revela um efetivo domínio dos processos narrativos naturalistas. As personagens deixam de ser abstrata e preconcebidamente boas ou más, pois os seus comportamentos são agora determinados pela educação, pelos condicionalismos sociais e

biológicos que as afetam e pelas situações concretas a que são submetidas. O romance, de resto, tem como epígrafe um breve excerto de Claude Bernard: "Na vida prática, os homens não fazem senão experiências uns com os outros"[304]. Já no seu derradeiro romance, *O Bastardo* (1889), Júlio Lourenço Pinto, não obstante pretender fazer de Roberto, o bastardo, um exemplo perfeito da influência da hereditariedade no comportamento humano, não evita cair no maniqueísmo moral patenteado nos seus primeiros romances.

Apesar da brevidade da sua obra, José Augusto Vieira, ao qual ficaram a dever-se apenas dois livros de ficção (a coletânea de relatos breves intitulada *Fototipias do Minho*, de 1879, e o romance *A Divorciada*, de 1881) é outro representante incontornável do naturalismo português. No primeiro livro, merece destaque a novela "A Cura de uma Nevrose", um dos relatos mais violentamente anticlericais da literatura portuguesa, no qual o "exorcismo" praticado pelo padre Júlio para curar a possessão demoníaca de Luísa assume a forma de uma violação sexual. O crítico presencista João Gaspar Simões (1903-1987) não poderia mostrar-se mais indignado:

> Se no romance de Teixeira de Queirós, o referido *Amor Divino*, a heroína, histérica, morre com fumos de santa, e o seu caso é estudado do ponto de vista da própria histeria, que se não chega a desmistificar, na novela de José Augusto Vieira a histérica cura-se e pela maneira mais grosseira que imaginar se pode. O escritor, que nos aparece mais como cientista – cientista de receituário barato, imbuído do cientismo simplista da época, que atribuía à histeria da mulher razões de ordem exclusivamente fisiológica: carência de macho – do que como ficcionista, tem mesmo, em certos passos da sua novela, trechos que nos não permitem confundi-lo com um artista. Estamos diante do relator de um caso patológico que por acaso imprime à sua "fototipia" configuração novelística.[305]

Em *A Divorciada*, José Augusto Vieira, para além de demonstrar um bom domínio do código estilístico naturalista (nomeadamente no que respeita ao uso da impessoalidade narrativa e do discurso indireto livre) ocupa-se de um tema socialmente relevante – o divórcio – que, apesar de legalmente reconhecido pela legislação da época, não permitia um segundo casamento, lançando, portanto, na ignomínia a mulher que, tendo errado (por deficiência da educação) na escolha do primeiro marido, pretenda refazer com outro a sua vida sentimental.

Não fazendo sentido fazer aqui a enumeração completa das obras naturalistas publicadas em Portugal, iremos ainda referir mais alguns autores que distinguimos pela sua evidente subordinação ao magistério narrativo queirosiano ou pela sua relevância nas letras portuguesas. Enquadra-se na primeira situação Luís de Magalhães (1859-1935), autor de *O Brasileiro Soares* (1886), que abre com um prefácio do próprio Eça de Queirós. Tematicamente, *O Brasileiro Soares* é mais um livro que relata um episódio de adultério feminino, com a particularidade de, nesse caso, ser a mulher o elemento mais ativo do processo de sedução. A sensual e pérfida

Ermelinda nem sequer está verdadeiramente apaixonada por Alfredo Sampaio; qual D. Juan de saias, sedu-lo para satisfazer os seus caprichos eróticos. Convém, finalmente, não esquecer que o "brasileiro" Soares não é verdadeiramente um brasileiro. Trata-se de um português que esteve emigrado no Brasil, e ali conseguiu amealhar uma fortuna que lhe permite uma rápida ascensão na hierarquia social portuguesa, mas que não apaga a sua falta de cultura e de fineza. Esses "brasileiros", ou portugueses de torna-viagem, constituem um dos tipos sociais mais satirizados na ficção e no teatro lusos de oitocentos.

Não podem igualmente deixar de ser mencionados dois autores cuja associação a à corrente naturalista foi relativamente fugaz e que acabariam por enveredar por caminhos claramente divergentes do naturalismo: Fialho de Almeida e Júlio de Sousa Brandão (1869-1947). Do primeiro, deve ser destacada a novela intitulada "A Ruiva", incluída no seu primeiro livro (*Contos*, 1881); o segundo, que viria a ser uma das principais figuras do simbolismo nefelibata, publicaria em 1886, na *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós, a novela "Farmácia Pires", posteriormente recolhida numa coletânea com o mesmo título que publicou em 1896, isto é, quando já não havia qualquer laço que o associasse ao movimento em que pontificava Émile Zola.

FIG. 32: José Valentim Fialho de Almeida.

Fialho de Almeida foi um dos primeiros críticos portugueses a defender o naturalismo, mas, na verdade, a maior parte dos contos reunidos nas suas duas coletâneas, não denotam uma influência muito direta de Émile Zola. Já nessa época ele parece ser uma espécie de naturalista desalinhado, e mesmo em *A Ruiva*, o mais zolaniano dos seus textos (lembrando *L'Assommoir* pela conjugação de fatores como a hereditariedade, a embriaguez e a iliteracia, que redundam num quadro de violência doméstica extrema), não é respeitada a regra da impessoalidade, existindo mesmo um narrador intratextual que abre e encerra a narrativa.

Já no que respeita à "Farmácia Pires", se tivéssemos que relacioná-la com algum romance zolaniano, a escolha teria que recair necessariamente por *Thérèse Raquin*, no qual Laurent e Thérèse, subjugados por uma avassaladora paixão (exacerbada pelo cruzamento do

temperamento sanguíneo do primeiro com o temperamento nervoso da segunda), são compelidos a assassinar Camille, o indeciso e frágil marido de Thérèse, que consideram um obstáculo à sua felicidade. Também na novela de Júlio Brandão, o protagonista, João, não consegue resistir à profunda atração que sente pela Caleça, uma atriz a quem alugou um dos andares da sua casa, envenenando a sua esposa, Flora, para poder entregar-se por completo à paixão que o devora.

Bem diferente de todos esses é o caso de Camilo Castelo Branco, cujas paródias do naturalismo constituem a mais convincente prova do êxito alcançado por essa corrente estética no território português. Na realidade, em 1879 e 1880, o aclamado autor do *Amor de Perdição* escreveu dois breves romances, o *Eusébio Macário* e *A Corja*[306], nos quais imita em tom jocoso os procedimentos técnico-narrativos que Flaubert e Émile Zola tinham introduzido nas suas obras. A paródia começa logo no subtítulo (*História Nacional e Social de uma Família no Tempo dos Cabrais*) e na "nota preambular" do *Eusébio Macário* (em que se pede "à crítica de escada abaixo o favor de não decidir já que o autor plagiou Emílio Zola"[307]), continuando na "Advertência":

FIG. 28: Camilo Castelo Branco

> Os processos do autor são, já se vê, os científicos, o estudo dos meios, a orientação das ideias pela fatalidade geográfica, as incoercíveis leis fisiológicas e climatéricas do temperamento e da temperatura, o despotismo do sangue, a tirania dos nervos, a questão das raças, a etologia, a hereditariedade inconsciente dos aleijões de família, tudo, o diabo!"[308]

Como todas as caricaturas, o *Eusébio Macário* e *A Corja* apresentam uma visão redutora da estética naturalista, ao mesmo tempo que exageram aqueles traços que melhor traduzem a visão que o conservadorismo social tinha do naturalismo: todos os comportamentos das personagens são desculpáveis por mais pérfidos que pareçam, porque, não existindo o livre-arbítrio, eles são apenas o produto dos respectivos temperamentos psicossomáticos e das consequências fatais da hereditariedade. O retrato do Fístula, o desatinado filho do Eusébio Macário, é um exemplo brilhante da capacidade paródica de Camilo. A citação é longa, mas eloquente:

> Espreite-se o Fístula no seu temperamento, no sangue, segundo os processos, na hereditariedade, nos fluidos nervosos que tem do pai, talvez do avô, provavelmente da mãe, e não será abusar de fisiologia indagar-se o que há nele da avó.
> A avó materna, a Pucarinha de Penaguião, andara com a tropa no tempo dos franceses, uma vivandeira suja, possante, de tamancos, com brotoeja na cara e uma chaga suspeita num joelho. Ficara em Chaves com taberna, cozinhava para os sargentos de dragões, e tinha filhos de um furriel pelintra que sustentava e em quem batia. O Fístula tinha desta avó a brotoeja, a musculatura; e do avô o pendor para a tasca, a paixão furiosa das taverneiras de pernas rubras e espáduas roliças. A mãe, a Rosa Canelas, legara-lhe no sangue os quebrantos lascivos dos lunduns, *malagueñas*, boleros desnalgados, aprendidos em Verin, e os batuques e os fados do Viegas facultativo. De Eusébio Macário tinha carne espessa, o cérebro caliginoso, fechado, impenetrável, a testa esquinada, estreita, e a grande protuberância occipital, crespa de exostoses, cheia de bossas, de predominâncias canalhas. O avô escouceava-lhe o instinto quando ele pedia a Felícia dous pintos emprestados ou um pires de marmelada; a mãe palpitava-lhe nos ilhais quando, de repente, largava a mão do almofariz e começava a sapatear fados, e a berrar desentoado palavras do conde de Vimioso a Severa.[309]

Das Cenas da Vida Portuguesa aos Maias

O bom acolhimento público do *Crime do Padre Amaro* e do *Primo Basílio*, apesar dos reparos morais que foram feitos ao segundo romance, compeliu Eça a propor ao seu editor a execução de uma série de volumes de média dimensão que constituiria, no seu conjunto, uma espécie de inquérito à sociedade portuguesa coeva. Sabemos que nunca concluiu qualquer dos livros previstos, ainda que alguns dos volumes deixados incompletos viessem a ser editados postumamente, em certos casos concluídos pelo filho homônimo do escritor, José Maria de Eça de Queirós[310]. Uma outra parte desses materiais viria a ser reaproveitada para a redação de *Os Maias* (1888). Tanto *A Capital!* (*Começos duma Carreira*) – adotamos o título da edição crítica de Luiz Fagundes Duarte – como *O Conde de Abranhos* ou *A Tragédia da Rua das Flores* faziam parte do plano de publicações. Mas se é óbvio que o princípio estético orientador de Eça continuava a ser o naturalismo, não podemos deixar de notar que tanto o registo satírico de *A Capital!* como a perspectiva narrativa homodiegética do Conde de Abranhos davam uma excessiva visibilidade ao narrador, violando as regras estilísticas a que o romancista fora fiel nos seus primeiros trabalhos. Esse afastamento era particularmente drástico no *Conde de Abranhos*, pois o fato de a narrativa assumir a forma de um discurso laudatório do secretário do Conde, Z. Zagalo, impedia a impessoalidade, a imparcialidade e praticamente todos os restantes recursos técnicos que constituíam o cerne do discurso naturalista. A opção homodiegética submetia a narrativa a um único foco emissor, o narrador intradiegético, ainda que o gênio do romancista permitisse que o leitor compreendesse que a "verdade" ficcional era bem distinta da que emergia das palavras de Zagalo.

No período de dez anos que decorreu entre a publicação de *O Primo Basílio* e de *Os Maias*, Eça publicou apenas dois livros completamente inéditos: *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887). Numa carta-prefácio propositadamente redigida para a edição francesa de *O Mandarim* (1884), o escritor desculpava-se de ter escrito um livro fantasioso, que ia claramente contra o espírito positivo e materialista da época, apresentando essa opção como uma concessão instintiva à idiossincrasia portuguesa, que privilegiava o sonho e a invenção em detrimento da realidade observada[311]. É claro que hoje aceitamos perfeitamente essa novela (publicada inicialmente como folhetim do *Diário de Portugal* e imediatamente a seguir em volume autônomo) como um texto caracteristicamente queirosiano, porque podemos relacioná-la com outras obras que lhe são próximas, mas o leitor coetâneo de Eça tinha todos os motivos para se sentir desorientado. Talvez por isso, e porque não pretendia abdicar do seu estatuto de primeira

figura do naturalismo em Portugal, Eça polvilhou a versão em livro de referências à obra de Zola e ao naturalismo que não existiam no texto publicado no jornal. Surpresa ainda maior constituiu para os leitores e críticos a publicação de *A Relíquia*, um livro belíssimo, mas desequilibrado, onde aparentemente se cruzam dois textos com diferentes características: uma novela histórica sobre a Paixão de Cristo e um romance de costumes em clave humorística, um subgênero em que era um verdadeiro mestre. Foi nesta incoerência estrutural, agravada pela opção narrativa autodiegética, que se apoiou Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895) para não atribuir ao romance de Eça o Prêmio D. Luís, pois não aceitava que uma personagem burlesca como Teodorico, o protagonista-narrador, pudesse ser verossimilmente responsabilizada pela narrativa da Paixão:

> Este homem, transportado fantasticamente para a Jerusalém do tempo de Cristo, vendo e descrevendo o grande drama sagrado, devia dar ao mundo um Evangelho burlesco, ímpio decerto, muito mais escandaloso que as *memórias de Judas*, mas que podia ser em todo o caso uma obra de arte notável. Acontece, porém, que o autor parece ter feito à parte o seu romance da *Paixão de Cristo*, colocando-o depois à pressa nas páginas do outro. Quem adormece é Teodorico e quem sonha é o autor, e, com grande surpresa nossa, vemos aquele adorador de santinhos, e frequentador de ruas suspeitas de Lisboa, sonhando que vê a Paixão de Cristo em todo o seu grandioso aspecto histórico.[312]

Em oposição a essa ideia de um romance falhado se pronunciaram Luís de Magalhães e Mariano Pina, que consideravam *A Relíquia* como uma obra extravagante e fantasista, mas ainda assim genial. Talvez mais esclarecido do que Pina, Magalhães compreendia que Eça de Queirós tinha agora uma visão menos limitada, tanto ideológica como artisticamente, da poética naturalista: "Flaubert e Zola são ainda os seus mestres. Mas a sua estética alargou as vistas, o exclusivismo desapareceu, um novo aspeto da arte esboça-se no seu espírito"[313].

Por que terá fracassado o projeto de construção das Cenas da Vida Portuguesa? Temos sobre o assunto uma opinião muito particular. Gustave Flaubert, autor de uma obra escassa, mas obsessivamente cinzelada, foi sempre para Eça de Queirós o grande mestre do romance contemporâneo. No entanto, as Cenas da Vida Portuguesa aproximavam-se claramente mais do padrão estabelecido pelos *Rougon-Macquart* do que da prática literária do criador de *Madame Bovary*. A verdade é que cerca de dois anos e meio da carta a Chardron já o escritor português se entregava com denodo e inconformismo à redação de um extenso romance, que tardaria a dar por acabado e no qual queria meter, como confessava a Ramalho Ortigão, numa carta de 20 de fevereiro de 1881, tudo o que "tinha no saco"[314]. Têm sido apontadas, e cremos que com inteira razão, muitas afinidades entre *Os Maias* (*Episódios da Vida Romântica*)[315] e *L'Éducation sentimentale* (A Educação Sentimental)[316]. Esse romance de Flaubert teve a sua primeira edição em 1869, numa época em que a França vivia uma situação de grande instabilidade política e

militar. Eça ainda não o conhecia em 1871, quando proferiu a sua conferência no Casino Lisbonense, porque, se o tivesse lido, não se limitaria seguramente a referir *Madame Bovary* como modelo da literatura realista. Cremos que terá sido a leitura da segunda edição, de 1879, que terá levado Eça a mudar de rumo, abandonando os planos de publicação das Cenas da Vida Portuguesa, para se fixar num romance panorâmico, que refletisse tão completamente a sociedade portuguesa e o fracasso da sua própria geração como *L'Éducation sentimentale* espelhava o fracasso da geração francesa que protagonizara a Revolução de 1848.

Os *Maias* acabaram por ter sido apenas concluídos, como já revelamos, em 1888, quando na França era já evidente uma forte contestação ao naturalismo, após a publicação do romance decadentista *À Rebours* (Às Avessas, 1884), de Huysmans (1848-1907), que fora um dos principais discípulos de Zola, a publicação do "Manifeste des Cinq contre La Terre" (Manifesto dos Cinco contra La Terre, 1887), igualmente obra de dissidentes, e do ensaio *Le Roman* (também escrito em 1887), de Guy de Maupassant (1850-1893), que recusava a confusão entre a verdade romanesca e a realidade empírica. Quanto aos principais fatores compositivos, *Os Maias* inscrevem-se ainda, no essencial, dentro da estética naturalista (muito mais, por exemplo, do que sucedia com *O Conde de Abranhos*, publicado postumamente em 1925), mas não deixam de ser, como tem sido dito, uma obra de transição (antecedendo a *Correspondência de Fradique Mendes* (1900) e os romances semipóstumos *A Cidade e as Serras* (1901) e *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), que são as obras mais representativas do Eça pós-naturalista, do "último Eça", como se convencionou chamar-lhe em Portugal). O naturalismo é inclusivamente debatido dentro do próprio romance. Na discussão sobre esse movimento que tem lugar no jantar que junta, no Hotel Central, os amigos que Eça quer apresentar a Carlos da Maia, parece-nos visível que o ponto de vista triunfante é ainda o da defesa do naturalismo, porque os argumentos dos seus opositores são basicamente idênticos àqueles que Eça sempre repudiou, mas já se nota (como se notava no "Prefácio dos 'Azulejos' do Conde de Arnoso") que a perspectiva do romancista sobre as características dessa corrente literária se distancia enormemente das palavras que redigira, mas que não publicara na totalidade, para a terceira versão de *O Crime do Padre Amaro*. Também o episódio do incesto consciente, quando Carlos procura Maria Eduarda com o objetivo de lhe dizer que são irmãos (e que, portanto, têm de pôr fim à sua ligação amorosa), mas não consegue resistir ao desejo sexual, acabando por se envolver eroticamente com ela (que nada sabe da situação) uma última vez, se inscreve inequivocamente no determinismo biológico naturalista. Triunfa o instinto animal, sobrepondo-se, num primeiro momento, ao interdito cultural. Só depois disso, a cultura e a razão reocuparão

o seu lugar na consciência do protagonista, mas já não a tempo de impedir o profundo desgosto que apressará a morte do velho Afonso da Maia.

A Crítica

Ao longo do artigo, já demos conta da forma como a crítica, sobretudo aquela que se manifestou através das recensões em jornais e revistas, reagia à publicação da obra queirosiana. Sublinhamos que o escritor se antecipou à internacionalização do naturalismo zolaniano, surpreendendo a imprensa, que não estava preparada para compreender de imediato a nova estética. Isso não significa, porém, que não se tivesse já feito sentir, num dos países europeus mais tocados pela influência do positivismo, a necessidade de instituir uma estética que pudesse representar, nos domínios da arte e da literatura, um papel correspondente àquele que a filosofia, a ciência ou até a política tinham já assumido no *estágio positivo* em que se encontrava a sociedade do final do século XIX. Foi Luciano Cordeiro o primeiro intelectual a preocupar-se com essa tarefa, a partir de 1868, ou seja, coincidindo temporalmente com as primeiras tentativas zolanianas de construir o romance naturalista. Nada indica que Luciano Cordeiro tivesse lido *Thérèse Raquin* ou que conhecesse o importante prefácio que acompanhava a sua segunda edição. Mas, tendo lido Proudhon e, como ele, falando indistintamente de realismo e de naturalismo, Luciano Cordeiro deixou nos seus *Livros de Crítica* as notas mais salientes sobre as características que deveriam ter as artes e as letras na segunda metade do século XIX:

> O romance positivo quando surgir há de considerar a virtude e o vício como termos correspondentes na ordem sociológica, da saúde e da enfermidade, da normalidade e da aberração na ordem natural. É preciso, porém, que a filosofia positiva tenha fixado a lei sociológica, porque não há de decerto aceitar a moral metafísica vigente com a sua conceção absurda ou convencional de virtude e de vício.[317]

Já depois da publicação de *O Crime do Padre Amaro* e de *O Primo Basílio* seria a vez de Teófilo Braga apresentar, no primeiro volume da revista *O Positivismo*, uma proposta de "Constituição da Estética Positiva". Segundo Teófilo, a ciência estética, de que Comte praticamente não se ocupara, tinha de ser a última a formar-se, porque se servia de materiais comuns às restantes ciências, mas para deles extrair sentidos específicos, não diretamente de natureza pragmática e utilitária. O objetivo de Teófilo Braga era contribuir para a edificação dessa nova ciência, mas, em concreto, a sua *estética positiva*, atribuindo um papel fundamental à repetição e à tradição, apresentava uma rigidez formal e um academismo que a distinguiam profundamente da teoria e da prática dos naturalistas, para além de ter objetivos sociais muito mais explícitos: "[À arte] compete propagar a solidariedade humana, narrar as lutas que trouxeram a essa conquista de universal reciprocidade, destruir os antigos símplices que sustendo o edifício social se agarraram a ele impondo-se como indispensáveis, e levar à

convicção de que o desenvolvimento é uma forma de vida, e que a perfectibilidade é indefinida"[318].

Não tendo produzido uma reflexão teórico-crítica que acompanhasse as suas produções artísticas, Eça de Queirós permitiu que outros tentassem ocupar o espaço vago. Mas a ausência dos textos doutrinários naturalistas, que se poderiam esperar de quem introduziu essa corrente estética, não significa que Eça não estivesse atento ao que os outros escreviam, ou que não o comentasse, de modo necessariamente cifrado, na sua ficção. Como se sabe, causou profunda polêmica a caricatura do poeta Bulhão Pato que os leitores contemporâneos de Eça descobriram numa personagem de *Os Maias*, o poeta romântico Tomás de Alencar. Mas a verdade é que, no mesmo romance, também o grande projeto literário de João da Ega, ou seja, a redação das infindáveis *Memórias de um Átomo*, parece inspirar-se claramente, através de um processo paródico que terá escapado aos leitores e aos críticos, nas ideias estéticas do autor de *Visão dos Tempos* (1864):

> Os resultados da ciência nos estão mostrando cada dia, que, assim como nenhuma molécula da matéria se tem perdido desde a origem cósmica do mundo até hoje, assim também nenhuma tradição humana se perdeu, apesar de se transformarem sucessivamente, à medida que vão recebendo os sentidos novos das civilizações. Os mitos religiosos, as línguas, as formas sociais, os contos populares não são mais que os desdobramentos de formas anteriores, sem solução de continuidade entre si. É por isso que o critério sociológico da *filiação histórica* é a base de uma verdadeira crítica da arte.[319]

De igual modo, um argumento claramente excessivo de Ega na discussão sobre o naturalismo no jantar do Hotel Central, em que o amigo de Carlos sustenta que "a forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco de um tipo, de um vício, de uma paixão, tal qual como se se tratasse de um caso patológico, sem pitoresco e sem estilo"[320], parece provir de um artigo que o principal colaborador de Teófilo Braga, Teixeira Bastos, publicara na *Revista de Estudos Livres*: "O romance ou o conto naturalista deve ser apenas uma série mais ou menos extensa de causas e de efeitos, a explicação de um certo número de fatos pela sua filiação histórica e natural. Não pertence ao artista formular a tese, o leitor tirá-la-á espontaneamente do determinismo dos acontecimentos."[321]

Naturalmente, foi depois de o naturalismo ter adquirido uma grande visibilidade nacional e internacional que surgiram as tentativas mais sérias de definir e sistematizar a estética naturalista.

Álvaro Júlio da Costa Pimpão, um antigo professor de literatura da Universidade de Coimbra chama "o nosso manifesto do naturalismo" a um artigo publicado por Fialho de

Almeida, nas páginas de *A Crónica*, que era a resposta a um outro, de Pinheiro Chagas, "Os escritores de Panúrgio", publicado no *Atlântico* em 13 de abril de 1880, em que este acusava os jovens escritores realistas portugueses de se limitarem a imitar Eça de Queirós, reproduzindo-lhe os erros, mas sem talento comparável ao do autor de *O Primo Basílio*. Intitulado "Os escritores de Panúrgio. Carta ao Exmo. Sr. Pinheiro Chagas", o extenso artigo de Fialho, refutava a ideia de que os jovens romancistas portugueses se limitassem a imitar Eça ou mesmo Zola, pois era na vida real que eles tinham de encontrar os materiais e a inspiração para a construção das suas obras. Era precisamente a atenção concedida à realidade empírica que, na opinião de Fialho, distinguia claramente o naturalismo do romantismo, a que se encontrava ainda vinculado Pinheiro Chagas, autor do *Poema da Mocidade* (1865), que, prefaciado por António Feliciano de Castilho, estivera na origem da célebre "Questão Coimbrã":

> Não construindo cenas e personagens de fancaria e de pura imaginação, aquele vai aos sítios em que vive o seu personagem, surpreende-o falando por frases cortadas que auxilia com gestos familiares, respirando o ar próprio do seu meio; na taberna entre a fumarada dos cachimbos; nos prostíbulos em convulsões de besta; na oficina ao rumor das engrenagens e ao *tic-tac* dos balanceiros; no escritório, atrofiado na sua vida de sedentário; no *ménage* com os filhos. À ceia ou sob a luz amiga do serão; na cadeia, a bordo, nos campos, em exercício de profissões ou em gozo de ociosidades – em qualquer parte, numa palavra. Surpreende-o e interroga-o sutilmente, naturalmente, sem o espantar. De episódio em episódio, reconstrói-lhe o passado; por comparações e deduções hábeis infere a lei desse animal que obedece na vida, como escravo, a um código que lhe impõe a natureza física da casta a que pertence, as condições em que o desenvolveram e a energia vital de que dispõe.[322]

É, contudo, na *Revista de Estudos Livres* (1883-1886), cuja filiação positivista já aqui destacamos, que surgem as duas tentativas mais ambiciosas de escalpelizar o naturalismo e a sua concretização em Portugal.

Reis Dâmaso publica, em vários números dessa revista, uma série de artigos com a designação geral de "romancistas naturalistas", a que adiciona os nomes dos autores estudados em cada um desses textos. Esses artigos, que propunham uma verdadeira subversão do cânone naturalista, e que não podiam ter sido divulgados sem a conivência dos diretores da publicação (Teófilo Braga e Teixeira Bastos), foram antecedidos de um estudo sobre Júlio Dinis, intitulado "Júlio Dinis e o Naturalismo" (1884). Começava aí o ataque à posição que consensualmente Eça de Queirós ocupava como introdutor do naturalismo em Portugal, porque não só se reconhecia ao autor de *A Morgadinha dos Canaviais*, o mérito de ter sido, em Portugal, o primeiro romancista naturalista, como se criticava Eça por não ter a hombridade de o reconhecer. A crítica é infundada, porque efetivamente Júlio Dinis não era um autor naturalista, mas traduz a ambiguidade que o vocábulo ainda carregava. A classificação estética que

correspondia à obra dinisiana era a de realista (mais ao estilo inglês do que ao francês) e, em boa verdade, foi isso que Eça efetivamente nunca quis reconhecer.

Seguiam-se a esse artigo, aqueles que eram dedicados aos diferentes escritores naturalistas, começando por aquele que era geralmente considerado um "semideus do talento"[323], ou seja, Eça de Queirós. Ao autor de *O Crime do Padre Amaro*, apontava Reis Dâmaso incongruências, contradições, fantasismo, vulgarismo, falsidade, servilismo e, evidentemente, "a exploração do asqueroso social"[324]. A culpa desse "realismo depravado"[325] em que Eça se afundava era, como já o haviam dito os mestres de Dâmaso, a indisciplina mental e a falta de cultura filosófica[326]. Teixeira de Queirós, Fialho de Almeida e até Camilo, entre outros, são também impiedosamente fustigados por Reis Dâmaso, enquanto os elogios ficam reservados para Júlio Lourenço Pinto e José Augusto Vieira[327], ambos colaboradores da revista e discípulos de Teófilo. Particularmente em Júlio Lourenço Pinto, que classifica como "o mais produtivo de todos os nossos escritores naturalistas"[328], elogia a justeza da observação do real e o "cuidado em evitar as cenas de baixo sensualismo"[329].

Bem mais relevante do que esse cânone viciado de Dâmaso é a *Estética Naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, um livro publicado em 1884, mas que teve também o seu ponto de partida em artigos publicados na *Revista de Estudos Livres*. O propósito de Lourenço Pinto é idêntico àquele que buscava Émile Zola com a publicação de *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880): o estabelecimento das bases teórico-doutrinárias do naturalismo. No entanto, o escritor português não imita o mestre francês nem segue estritamente as suas orientações. Conhecendo, também ele, os autores em que Zola se baseou para chegar ao seu texto doutrinário, entende, no entanto, ser exagerado o exclusivismo teórico concedido por Zola a Comte e, sobretudo, a Claude Bernard: "A observação positiva e a experimentação, simbolizadas em Comte e Claude Bernard, são os grandes utensílios do século, somente cumpre não as levar ao extremo exclusivista e conseguintemente ao absurdo"[330].

Evidentemente também para o ensaísta português, o naturalismo correspondia à aplicação à arte dos mesmos princípios ideológicos que informavam as demais disciplinas científicas e que eram o resultado de um processo evolutivo desenvolvido através de várias etapas. O próprio romantismo teve, na altura própria, os seus méritos, porque libertava o artista de convencionalismos modernamente inaceitáveis. Mas o tempo do romantismo estava irremediavelmente ultrapassado: "Hoje o movimento do século tende em um impulso irresistível para a interrogação da natureza pela exatidão dos métodos positivos e experimentais. O

realismo no seu mais largo ponto de vista inspira-se neste movimento"[331].

É, contudo, curiosa a presença de um extenso vocabulário proveniente da linguagem religiosa (dogma, doutrina, fé, mártires, evangelizadores...) num livro que se pretende apologético da aplicação à arte de métodos provenientes das ciências experimentais. Émile Zola é visto, neste contexto, como um mártir da "religião do dever"[332], determinado a pôr fim às "chagas sociais"[333]. Mas não era o único profeta da nova religião e o pessimismo que o leitor encontrava nos romances de Zola era visto pelo autor de *Margarida* (1880) muito mais como uma particularidade idiossincrática do romancista francês do que como uma fatalidade doutrinária do naturalismo. No entanto, onde verdadeiramente Lourenço Pinto se sentia doutrinariamente mais afastado do autor de *Le Roman expérimental* era no papel que o português reservava à criatividade individual (que permitia a coexistência de vários estilos dentro da corrente naturalista) e à imaginação (que não podia confundir-se com fantasia): "A imaginação, dissemos, é atributo capital do romancista, e neste ponto, como em outros porventura, estamos também em divergência com a teoria de Zola, que aliás a esquece no campo prático"[334].

Outros autores que tiveram, cada um a seu modo, uma importância assinalável na divulgação do naturalismo foram Alexandre da Conceição – já aqui referido, e que se envolveu em polêmica com Camilo Castelo Branco e Silva Pinto, para defender a nova corrente – e Sampaio Bruno – que revelou em *A Nova Geração* (1885) um bom entendimento das principais conquistas estilísticas da corrente naturalista. Nos ensaios que Moniz Barreto, nascido em Goa em 1863, dedicou à literatura portuguesa do seu tempo, já não se faz a direta apologia do naturalismo, ainda que seja visível a sua admiração por Eça e pelas conquistas estéticas da sua geração.

Há ainda que destacar o papel desempenhado pelo jornalista Mariano Pina e pela sua revista *A Ilustração*, que se publicou em Paris entre 1884 e 1892[335], mas que se destinava a Portugal e ao Brasil. Ainda que não fosse uma revista de escola ou corrente, *A Ilustração*, com um grafismo de excelente qualidade, privilegiou claramente os escritores conotados com o naturalismo, tanto portugueses quanto franceses, quer como colaboradores, quer como objetos de estudo. Alphonse Daudet, Maupassant, os irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, e Flaubert mereceram a atenção da revista, e Zola foi inclusivamente o tema central (com foto na capa) de uma edição da publicação[336]. Entre os escritores portugueses que colaboraram na revista de Pina, merecem destaque Teixeira de Queirós, Fialho de Almeida e, principalmente,

Eça de Queirós, que o diretor da publicação conseguiu juntar com Zola em Paris, em 1885, publicando na *Ilustração* o diálogo travado entre os dois notáveis escritores[337]. Para além de inúmeras referências ao autor do *Primo Basílio* nos textos que Mariano Pina foi publicando na *Ilustração*, foi também ele que, nas páginas da revista, liderou, em 1888, a contestação a Pinheiro Chagas e à Academia Real das Ciências por não terem atribuído a *A Relíquia* o prêmio para o melhor romance instituído pelo concurso promovido por aquela academia (o Prêmio D. Luís).

Concluindo com Eça, há que reconhecer que os seus mais importantes textos em defesa do naturalismo só apareceram em 1886, nos prefácios a *O Brasileiro Soares*, de Luís de Magalhães, e *Azulejos*, do Conde de Arnoso. Mas nessa altura, como vimos, já o naturalismo se encontrava na sua fase descendente, e o próprio Eça, ao aceitar os *Azulejos* como obra naturalista, nos aparece despido da perspetiva algo dogmática que prevalecia no já referido "Idealismo e Realismo", ainda que tenha aproveitado desse texto, então inédito, algumas passagens que não tinham perdido atualidade[338]. Mas é no artigo intitulado "Positivismo e Idealismo"[339] que o autor de *O Crime do Padre Amaro* demonstra verdadeira consciência da mudança de paradigma cultural. Contrariamente àquilo que Eça e a sua geração esperavam, a ciência e o materialismo não tinham derrubado definitivamente o idealismo e o espiritualismo religioso. O naturalismo estético não escapava, evidentemente, à reação da juventude das escolas "contra a estrutura geral da sociedade contemporânea, tal como a tem criado o positivismo científico"[340]:

> Em literatura estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, de ressurreição arqueológica (e pré-histórica!) e até de capa e espada, com maravilhosos *imbróglios,* como nos robustos tempos de d'Artagnan.[341]

Eça de Queirós vivia nesse momento um novo período de jejum relativamente à publicação de novos romances. Não voltaria mesmo a publicar qualquer novo livro de ficção até ao ano da sua morte (1900), ainda que

tenha deixado praticamente prontos para publicação *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, obras representativas do "último Eça", definitivamente afastado de um naturalismo que tinha tido já os seus funerais[342] e descrente da infalibilidade da ciência, mas sem deixar de acreditar que a verdadeira vocação da literatura era ser o espelho do mundo e não a expressão das "coisas ou as sensações mais simples" de uma forma "rutilante de inauditismo"[343]. Declaradamente adversário das "palavras loucas"[344], nem mesmo Fradique Mendes, apesar de toda a modernidade e ecletismo da célebre personagem queirosiana, revela estima e compreensão pelo simbolismo e pelo decadentismo finisseculares. O assunto ocupa duas das suas "cartas inéditas", recuperadas e editadas em 1929. Numa delas, remetida ao poeta simbolista Paulo Vargette compara-se a nova estética à ginástica (pode ser um bom treino para um poeta, mas ficar para sempre *decadista* é o mesmo que desenvolver o corpo para ficar eternamente "pendurado do trapézio"[345]); na outra, destinada ao seu sobrinho Manuel, satiriza-se a execução dos "exercícios léxicos e gramaticais, chamados *decadismo* e *simbolismo*, que constituem um método Ollendorf para aprender a delirar sem mestre"[346].

Bibliografia

BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*. V. II. Porto: Livraria Internacional de E. Chardron; Lugan & Genelioux, 1892.

____. Constituição da Estética Positiva. *O Positivismo*, n. I, 1878-1979.

____. Eça de Queirós e o Realismo contemporâneo. *A Renascença. Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna*, 1878-1880.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas*. V. VIII. Porto: Lello & Irmão, 1988.

CASTRO, Sérgio de. Publicações: O Crime do Padre Amaro, romance por Eça de Queirós. Coimbra, *Correspondência de Coimbra*, 30 jan. 1877.

____. A evolução do Romantismo em Portugal. A propósito do romance do sr. Eça de Queirós, O Crime do Padre Amaro. *Literatura Ocidental: Ciências, Letras e Artes*, n. 1, 1877.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Prémio D. Luís I: Relatório do sr. Pinheiro Chagas. *Jornal do Comércio*, 17 dez. 1887.

CONCEIÇÃO, Alexandre da. *Notas*: *Ensaios de Crítica e de Literatura*. Coimbra: Imprensa Académica, 1882.

CORDEIRO, Luciano. *Livro de Crítica. Arte e Literatura Portuguesa de Hoje* (*1868 1869*). Porto: Tipografia Lusitana, 1869.

DÂMASO, José Antonio dos Reis. Romancistas Naturalistas: José Augusto Vieira. *Revista de Estudos Livres*, n. III, 1885-1886.

____. Romancistas Naturalistas: Eça de Queirós. *Revista de Estudos Livres*, n. II, 1884-1885.

____. Romancistas Naturalistas: Júlio Lourenço Pinto. *Revista de Estudos Livres*, n. II, 1884-1885.

____. Júlio Dinis e o Naturalismo. *Revista de Estudos Livres*, n. I, 1883-1884.

DURANTY, Edmond. Nouvelles diverses. *Réalisme*, n. 5, 1857.

EÇA DE QUEIRÓS, José Maria de. *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. Porto: Lello & Irmão, [S. d.].

____. *Textos de Imprensa I* (*da Gazeta de Portugal*). Edição Crítica das Obras de Eça de

Queirós por Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2004.

____. *Os Maias*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 2003.

____. *Textos de Imprensa IV* (*da Gazeta de Notícias*). Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós por Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2002.

____. *Notas Contemporâneas*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

____. *Literatura e Arte: Uma Antologia*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

____. *A Capital!* (*Começos duma Carreira*). Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós por Luiz Fagundes Duarte Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1992.

____. *Obras*. V. IV. Introdução e fixação dos textos por Aníbal Pinto de Castro. Porto: Lello & Irmão, 1986.

____. *Correspondência*. V. 2. Edição de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983.

____. *Uma Campanha Alegre* (*De As Farpas*)*, V.I.* Porto: Lello & Irmão, 1978.

EÇA DE QUEIRÓS, José Maria de; ORTIGÃO, José Duarte Ramalho. *O Mistério da Estrada de Sintra*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

FIALHO DE ALMEIDA, José Valentim. Lisboa Que Passa (os trinta dias decorridos). *A Crónica*, Lisboa, 1880.

____. Os Escritores de Panúrgio: Carta ao Ex^mo^. Sr. Pinheiro Chagas. *A Crónica*, Lisboa, 1880.

____. "Crónica Lisbonense". *Museu Ilustrado. Álbum Literário*. t. I. Lisboa: [S. n.], 1878.

FREITAS, José Joaquim Rodrigues de. Carta do Porto, *Correspondência de Portugal*, 1 mar. 1878.

GUERRA JUNQUEIRO, Abílio Manuel. Eça de Queirós: A Propósito do Novo Romance O Primo Basílio, *Ocidente*, n. I, 1878.

LIMA, Isabel Pires de. *As Máscaras do Desengano: Para uma Abordagem Sociológica de Os*

Maias de Eça de Queirós. Lisboa: Caminho, 1987.

LOURENÇO, António Apolinário. *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra, 2005.

MAGALHÃES, Luís de. A Relíquia. *A Província*, 31 maio 1887.

OLEZA, Joan. Lecturas y Lectores de Clarín. Congreso Leopoldo Alas: Un Clásico Contemporáneo (1901-2001), Oviedo, 2001. *Actas del Congreso...*, v. I. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002.

OLIVEIRA, Lopes de. Cartas Queirosianas: As Origens de O Crime do Padre Amaro. *Vida Mundial Ilustrada*, n. 233, 1 nov. 1945.

ORTIGÃO, José Duarte Ramalho. *As Farpas: IX. O Movimento Literário e Artístico*. Lisboa: Clássica, 1992.

PINA, Mariano, Crónica: Zola e Eça de Queirós. *A Ilustração*: *Revista de Portugal e do Brasil*, n. II, 1885.

PINTO, Júlio Lourenço. A Mantilha de Beatriz – O Primo Basílio e o Realismo. *O Comércio do Porto*, 19 mar. 1878. Revista Semanal, XXIV.

____. *O Homem Indispensável*. Porto: Ernesto Chardron, 1883.

____. *Estética Naturalista: Estudos Críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1996.

SILVA PINTO, António José da. *Controvérsias e Estudos Literários* (*1875-1878*). Porto: Santos Corrêa & Mathias, 1878.

TEIXEIRA BASTOS, Francisco José. Reis Dâmaso, Cenografias (Contos Naturalistas)". *Revista de Estudos Livres*, n. I, 1883-1884), 1884.

____. Os Noivos por Teixeira de Queirós. *A Renascença. Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna*, 1878-1880.

____. O Primo Basílio: Episódio Doméstico por Eça de Queirós. *Jornal do Comércio*, 9 mar. 1878. QUEIRÓS, Francisco Teixeira de (Bento Moreno). Prólogo, *Comédia Burguesa: Os Noivos*. Lisboa: David Corazzi, 1879.

REIS, Carlos. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Alfa, 1990.

REIS, Carlos; CUNHA, Maria do Rosário. Introdução. In: EÇA DE QUEIRÓS, José Maria de. *O Crime do Padre Amaro*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspetiva Histórica da Ficção Portuguesa: das Origens ao Século XX*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

5. O NATURALISMO NA ESPANHA

María de la Concepción Piñero Valverde

Se quisermos encontrar algum ponto de referência para determinar a entrada do naturalismo na Espanha, podemos buscá-lo em torno de 1879, quando a *Revista Contemporánea* publica a primeira tradução espanhola de Émile Zola. O escritor fora pouco antes apresentado aos leitores dessa revista e, no ano seguinte, 1880, duas traduções de *L'Assommoir* (A Taverna, 1877) e uma de *Nana* (1880) revelavam plenamente a novidade de seus romances. Graças a essas traduções e a muitas que se seguiram, tornaram-se acessíveis ao grande público obras até então lidas somente por poucos no original.

Os tempos favoreciam novos rumos, não só na literatura: a sociedade espanhola buscava então ultrapassar uma sucessão de crises políticas. Em 1868 estourara a revolução que depôs a rainha Isabel II e pretendia assim encerrar século e meio de governo da dinastia de Bourbon; no final de 1874, essa mesma dinastia foi restaurada, na pessoa de Afonso XII , filho de Isabel. Entre revolução e restauração a Espanha vivera pela primeira vez uma efêmera república e passara pela experiência de retomada da monarquia, sob dinastia estrangeira: pensou-se, de início, em coroar um príncipe alemão, o que despertou oposição francesa e acabou por precipitar a Guerra Franco-Prussiana; chegou-se, depois, a proclamar rei um príncipe italiano, Amadeu de Saboia, que logo abdicou por falta de apoio político.

Como revelam as datas, tudo isso aconteceu em pouco mais de meia década, no chamado "sexênio revolucionário". O ciclo de turbulências deixou como saldo a consolidação da burguesia liberal que promoveu a Revolução de 1868 e que buscava então organizar a sociedade segundo suas próprias ideias políticas. Papel importante na formulação dessas ideias tiveram os discípulos de Julián Sanz del Río (1814-1869), pensador que deu na Espanha inesperada sobrevivência aos ensinamentos de um representante do idealismo alemão, Karl Krause (1781-1832).

Apregoando racionalismo e secularização da sociedade, os krausistas espanhóis transformaram em centro de difusão de suas propostas uma instituição cultural criada em Madri no início do século XIX, o Ateneo. Foi lá, a partir da década de 1860, que passaram a se encontrar com liberais e republicanos, que os apoiavam e com os quais muitas vezes se confundiam. Dessas reuniões participariam o político, escritor e orador Emilio Castelar (1832-1899), que seria presidente durante a efêmera experiência republicana da década de 1870, e

Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), futuro criador da *Institución Libre de Enseñanza*, importante veículo de difusão do krausismo no sistema escolar.

Nas propostas de renovação social e nos confrontos que suscitaram pode encontrar-se também a raiz de alguns dos temas centrais dos escritores espanhóis desse período, aos quais por vezes se dá o nome coletivo de "Geração de 1868". O que há de comum entre todos eles é a consciência de novas perspectivas políticas e culturais, consciência que se reflete seja na obra dos que se dispunham a encará-las, seja na daqueles que as rejeitavam, considerando-as ameaçadoras. Entre elas estava o naturalismo.

Nem todos os escritores da chamada "Geração de 1868" foram até o final do caminho, que, deixando para trás as últimas reminiscências românticas, passava pelo realismo para alcançar o naturalismo. Mesmo os que aqui chegaram, quase sempre o fizeram com os olhos ainda voltados para a tradição literária anterior. E muitos deles, depois da experiência naturalista, quiseram seguir adiante e explorar novos territórios.

Houve, assim, grandes nomes que não foram além do realismo, por vezes ainda tributário de tonalidades românticas. É o caso de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). Romancista, memorialista e sobretudo contista, Alarcón estreou com *El Final de Norma* (O Fim de Norma, 1855), romance à maneira de Walter Scott. Hoje, contudo, é quase sempre lembrado por *El Sombrero de Tres Picos* (O Chapéu de Três Pontas, 1874). A música de Manuel de Falla (1876-1946) divulgou por todo o mundo as figuras do corregedor e da moleira, centro de uma breve história, brilhantemente narrada, em que a linguagem realista se une a traços cômicos. Alarcón, porém, foi declaradamente hostil ao naturalismo, que chegou a chamar de "*mano sucia literaria*".

Semelhante à de Alarcón é a posição de outro adversário do naturalismo, Juan Valera (1824-1905). Prosador formado nos clássicos, grande conhecedor das literaturas modernas, Valera foi romancista relativamente tardio. O primeiro e mais conhecido de seus romances, *Pepita Jiménez* (1874), mostra-se próximo de um realismo de tendência psicológica, que também se nota em alguns outros, da década de 1870. Depois disto, o escritor passou cerca de vinte anos sem escrever romances. Dos que publicou, já no fim do século XIX, vale lembrar aqui *Genio y Figura* (Gênio e Figura, 1897), não só pela ambientação brasileira (na década de 1850 Valera havia sido diplomata no Rio de Janeiro, cidade que descreveu em extraordinárias cartas), mas porque o título (inspirado no provérbio "genio y figura hasta la sepultura") parece ecoar convicções deterministas, tão ao gosto de certos escritores do naturalismo. Destes, porém,

Valera se manteve distante. É o que expõe em seus *Apuntes Sobre el Nuevo Arte de Hacer Novelas* (Apontamentos Sobre a Nova Arte de Fazer Novelas, 1886-1887), resposta à escritora Emilia Pardo Bazán (1852-1921), divulgadora do naturalismo, como logo se dirá. Com os *Apuntes...,* Valera confirmava seu importante trabalho de ensaísta, do qual é exemplo *De la poesía del Brasil* (Da Poesia do Brasil, 1855), ensaio pioneiro na divulgação da literatura brasileira.

O que se acaba de expor mostra que nem sempre ficaram claras, na Espanha, as fronteiras entre os que criaram obras realistas ou naturalistas. Tampouco é fácil indicar os precedentes mais ou menos próximos do naturalismo, tal como se expressou nos escritores espanhóis. Quando, no final do século XIX, esses precedentes se indagaram pela primeira vez, não faltou quem evocasse o realismo *ante litteram* de algumas obras medievais e clássicas, como *La Celestina* (A Celestina, 1499), o *Don Quijote de La Mancha* (Dom Quixote de La Mancha, 1605) e os romances picarescos. Também se chamou a atenção para alguns aspectos da obra de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), mais conhecida pelo pseudônimo masculino de Fernán Caballero. No romance *La Gaviota* (A Gaivota, 1849), a escritora parecia já antecipar certas teses naturalistas sobre a perversidade natural do ser humano. Esse mesmo romance deu impulso à literatura do chamado "costumbrismo", voltada para a observação atenta de figuras humanas comuns. Os chamados "costumbristas", embora em geral se limitassem à descrição do "típico", sem pretensão analítica, deixaram o terreno preparado para o romance naturalista.

A própria denominação "naturalismo", por sua vez, favorecia certa ambiguidade no contexto espanhol. O termo já havia sido empregado, em sentido amplo, por um romancista como Valera, que em *Pepita Jiménez* fala de "resabios del paganismo y naturalismo antiguos". O sentido hoje corrente só se estabeleceu definitivamente na Espanha graças aos debates sobre o naturalismo no Ateneo de Madri e, particularmente, às discussões sobre o romance *Un viaje de novios* (A Lua de Mel, 1882), de Emilia Pardo Bazán.

Publicado em folhetim entre 1881 e 1882, *Un viaje de novios* ainda ensaiava desprender-se da narrativa de matriz romântica, à qual a escritora havia dado obras anteriores. Este novo romance vinha, porém, precedido de prefácio em que a autora abria discussões sobre os novos rumos da literatura (embora não falasse ainda, abertamente, em naturalismo). A novidade não passou despercebida, tanto que logo se chamou a atenção para a "obra bellísima", para a "novela apellidada por algunos *naturalista*"[347]. Quem assim falava era o crítico Urbano González Serrano , de formação krausista. González Serrano era um dos participantes dos

debates do Ateneo, que contribuíram decisivamente para a discussão do naturalismo literário.

Esses debates iniciaram-se em dezembro de 1881 com a conferência intitulada "Naturalismo en el arte" (Naturalismo na Arte), proferida por Gómez Ortiz, secretário da Seção de Letras do Ateneo. Entre os que falaram em sessões seguintes estava alguém que se havia de tornar um dos grandes representantes da nova escola, o romancista e crítico literário Leopoldo Alas. Não chegou até nós o texto da intervenção de Alas, ou "Clarín", pseudônimo pelo qual é mais conhecido. Podemos, porém, reconstituí-lo pelo estudo intitulado "Del Naturalismo" (Do Naturalismo), que publicou pouco depois e que aproveitaria mais tarde para prefaciar outra importante obra de Emilia Pardo Bazán. O que se sabe é que, à altura dos debates do Ateneo, Clarín já apontava com entusiasmo a obra que lhe parecia ser representante da nova tendência naturalista, o romance *La Desheredada* (A Deserdada), de Benito Pérez Galdós (1843-1920), publicada também em 1881. Assim, nos primeiros anos da década de 1880, o naturalismo começava a contar na Espanha não só com reflexões teóricas, mas com algumas experiências de criação literária.

Às discussões do Ateneo e às obras de Emilia Pardo Bazán e de Pérez Galdós é preciso acrescentar o que foi poderoso veículo de introdução do romance naturalista entre o grande público de leitores: o folhetim. Na Espanha, os anos que precederam a Revolução de 1868 e que assistiram à afirmação literária do "costumbrismo" foram também a época áurea dos folhetins jornalísticos.

Pela forma descontínua, imposta pela publicação em diários, os folhetins estavam particularmente associados à organização de certas obras românticas, com suas surpresas e reviravoltas. Mas alguns deles sobreviveram ao romantismo e chegaram até o século XX. Dos folhetins surgiram também os fascículos avulsos, que continham romances completos e que acabaram por gerar coleções de obras acessíveis a grande número de leitores. O hábito de ler narrativas por episódios favoreceu, assim, a popularização do romance naturalista. Foi em folhetins que apareceram muitas das primeiras traduções de Zola e muitos romances de intenção inovadora, como *Un Viaje de Novios*. Pode-se acrescentar que do estilo folhetinesco da narrativa partiram escritores como Blasco Ibáñez (1867-1928).

Acabou-se de relembrar a inovação representada por *Un Viaje de Novios*, ou melhor, por seu prefácio, que seria o primeiro convite a debater os novos rumos da literatura na Espanha. Sua autora era a condessa Emilia Pardo Bazán, que assim começava a dedicar ao naturalismo um

longo trabalho de divulgação. Trabalho que prosseguiria pouco mais tarde, em 1882, quando passaram a ser publicados artigos seus de grande repercussão, depois reunidos em livro, sob o título de *La Cuestión Palpitante* (A Questão Palpitante, 1883).

O "palpitante" adjetivo do título aludia à comoção que então despertava, em muitos ambientes, a simples menção do naturalismo. O nome vinha quase sempre associado a obras escandalosas e não eram poucos os que, antes mesmo de lerem qualquer romance, rejeitavam o movimento somente pela fama de licencioso e imoral. Para Emilia Pardo Bazán tratava-se, pois, em primeiro lugar, de combater o preconceito que impedia o debate sereno sobre o naturalismo. A isso se dedica seu ensaio, desde o primeiro capítulo, intitulado, significativamente, "Hablemos del escándalo" (Falemos do Escândalo): "Assim acontecerá com o naturalismo e com o realismo: à força de exagerar sua grosseria, de assustar-se com sua licenciosidade, de julgá-los por duas ou três páginas, ou, se quiserem, por dois ou três livros, o público ficará em jejum, sem conhecer o caráter dessas manifestações literárias"[348].

Note-se que desde o início o estudo procura apresentar em conjunto o naturalismo e o realismo, este de aceitação mais fácil, graças à sua associação com a tradição literária espanhola, como acima se lembrou. Acrescenta-se que a circulação de ideias (então assegurada sobretudo pelos jornais) faria ver as novidades com maior isenção, e que o naturalismo, que tanto escândalo despertava, talvez terminasse por ser disciplina estudada nas escolas, até por principiantes: "como as ideias se difundem hoje com tal rapidez, é possível que em breve o que agora parece novidade seja conhecido até pelos estudantes do primeiro ano de retórica. Então o naturalismo terá na Espanha panegiristas e seguidores verdadeiros, e nós, meros expositores, seremos reintegrados em nosso lugar de neutros"[349].

Continuando a aproximar naturalismo e realismo, o ensaio procurava estabelecer entre ambos uma relação de gênero e espécie. Com isso, seria mais fácil mostrar que o que parecia inovação suspeita nada mais era que a continuação de posições literárias, e até filosóficas, consagradas. De fato, para a autora, basta dar a "realismo" a acepção tradicional em filosofia, para concluir que ser realista era o modo mais pleno de ser naturalista. É o que escreve no capítulo III, intitulado, precisamente, "Seguimos filosofando": " Se *real* é o que tem existência verdadeira e efetiva, o *realismo* na arte nos oferece uma teoria mais ampla, completa e perfeita que o *naturalismo*. Compreende e abrange o natural e o espiritual, o corpo e a alma, e concilia e reduz à unidade a oposição entre naturalismo e idealismo racional"[350].

Sempre associando-o ao realismo, e percorrendo as literaturas francesa, inglesa e espanhola

(mas sem esquecer nomes que despontavam em outras literaturas, como Eça de Queirós), a escritora traça o que chama de "genealogia" do naturalismo literário. A atenção maior se volta para mestres como Gustave Flaubert, os irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, e, principalmente, Zola, ao qual são dedicados três capítulos do ensaio; muitas dessas reflexões, aliás, apoiavam-se em duas obras de Zola: *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880) e *Les Romanciers naturalistes* (Os Romancistas Naturalistas, 1881). Quanto às origens dos naturalistas espanhóis, ou "realistas", denominação constantemente preferida, suas raízes remotas seriam clássicas: estariam em escritores "del linaje de los Cervantes". As raízes próximas, entretanto, seriam mais modestas. Para encontrá-las, seria preciso voltar aos "costumbristas", a começar pela já citada escritora que havia adotado o pseudônimo de "Fernán Caballero"[351].

Não falta ao ensaio um capítulo em que se trata da moralidade dos romances naturalistas, tantas vezes acusados de corromper a literatura, por serem escritos com "mano sucia", para retomar a expressão de Alarcón. Mas a autora nega fundamento às acusações: só faz restrições a "las tendencias deterministas", negadoras da liberdade humana (e, portanto, da responsabilidade moral). As outras objeções (eventual falta de bom gosto e de seleção artística) não recairiam sob o domínio da ética, mas da estética. A esse respeito, aliás, na conclusão do ensaio, a autora faz uma paródia humorística da linguagem da censura teológica para reabilitar a própria denominação do novo movimento. O naturalismo, afinal, merecia aprovação em tudo, salvo no determinismo: "No tocante ao naturalismo em geral, já fica estabelecido que, descartada a perniciosa heresia de negar a liberdade humana, não se lhe pode imputar outro gênero de delito."[352]

Frisava, ainda, que não se tratava de sustentar que essa novidade literária se tornaria norma definitiva, embora estivesse convencida de que sua principal lição, a observação do real, alcançaria validade ilimitada (continuaria a valer dentro de dez séculos, diz ela, traindo aqui entusiasmo não menos "palpitante" que o escândalo dos adversários): "Não prognostico, pois, o perene reinado, mas só o advento do realismo; e acrescento que sua noção fundamental é imperecível e que seu método será tão fértil em resultados dentro de dez séculos como o é agora"[353].

Confirmava-se, pois, que o intuito do ensaio tinha sido o de desfazer juízos apressados sobre o naturalismo, especialmente sobre suas manifestações no romance, terreno onde mais força revelaria esse movimento considerado "venenoso": "cumpriu-se meu propósito de resenhar a

história do naturalismo, sobretudo no romance, campo onde cresce mais vicejante essa planta tida por venenosa"[354].

Embora retomasse ideias já antes expostas pela autora, *La cuestión palpitante* fez jus ao nome e veio causar celeuma. Emilia Pardo Bazan começava a tornar-se figura discutida. Era conhecida por travar batalha feminista quase solitária: entre as poucas que a haviam precedido estava a escritora Concepción Arenal (1820-1893). Do feminismo de Emilia não faltam exemplos também em *La Cuestión Palpitante*. Já o primeiro capítulo do livro se refere ao hábito de excluir as mulheres de certas reuniões acadêmicas, como as do Ateneo: "E aqui me ocorre um esclarecimento. No ano passado se discutiu no Ateneo o tema desse artigo, a saber: o naturalismo. O costume [...] veda às damas a presença naquele centro intelectual; de modo que [...] eu não poderia julgar se lá se tratou a questão com justiça e profundidade"[355].

Mas essa feminista que, para espanto de muitos, não hesitava em se declarar católica (São Francisco de Assis havia sido tema de um de seus livros), vinha agora defender o movimento que para alguns era sinônimo de apologia da imoralidade artística. Não é difícil entender que fervessem discussões. É preciso notar, entretanto, que as polêmicas não desagradavam inteiramente à autora. Figuras conhecidas tomavam a palavra, dando repercussão à sua obra, qualquer que fosse o juízo que dela fizessem. Entre os que lhe opuseram restrições, aliás corteses e ponderadas, estavam um mestre e filólogo já então reconhecido, como Menéndez Pelayo (1856-1912), ou um homem público e intelectual consagrado, como Juan Valera, com seus citados *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Nem faltaram vozes que manifestaram inteiro apoio ao ensaio da condessa, como a do prefaciador, Clarín, ou a de Albert Savine (1859-1927), que o traduziu para o francês e o levou ao conhecimento do próprio Zola. O escritor francês, aliás, em carta ao tradutor, expressou admiração pela penetração crítica da autora e considerou o estudo um dos melhores que se haviam escrito sobre as tendências literárias daquele período[356].

Passado mais de um século, a crítica em geral confirma a importância de *La cuestión palpitante*, mas tende a insistir no que há de moderado em suas teses. É certo que a autora contrapõe o naturalismo à prosa ainda ligada a uma sensibilidade de tons românticos, à qual ela dá o nome de "idealismo". Mas a exposição dos postulados naturalistas está longe do entusiasmo irrestrito, como se viu. O que se pretendia, no fundo, era chegar a "uma teoria mais ampla, completa e perfeita que o naturalismo". A proposta de Emilia Pardo Bazán tendia a incorporar o que ainda estivesse vivo no ideal romântico às técnicas e métodos do naturalismo.

Pretendia-se, em suma, algo mais vasto, ou seja, um realismo que "reconcilia e reduz à unidade" tendências vistas como opostas. Tanto que no prólogo escrito para a reedição de *La Cuestión Palpitante* como parte de suas *Obras Completas*, a própria autora define esse ensaio como "uma tentativa de sincretismo, tão combativa na forma como calma e tolerante na essência"[357].

Em palavras semelhantes muitos críticos vêm apontando a expressão, nem sempre bem formulada, do que seria aqui uma tendência fundamental: conciliar postulados teóricos. Apesar disso, desponta em *La Cuestión Palpitante* o esboço do que alguns chamaram de "naturalismo hispânico". Naturalismo dotado de feições particulares, por querer prosseguir o que, para certos críticos, seria a tradição "realista" da literatura espanhola, mas também por se recusar a adotar tudo o que fosse proclamado em nome da "ciência". São pouco visíveis nos escritores espanhóis marcas tidas geralmente como próprias dos naturalistas, a começar pela impessoalidade narrativa do romance ou pelo papel nele atribuído a teses como a do já lembrado determinismo. Daí poder-se estender a quase todo o "naturalismo hispânico" a observação que faz Carpeaux a respeito de Pérez Galdós: "Às teses, nunca abandonadas, falta a agressividade"[358].

Como se vê, a proposta de *La Cuestión Palpitante* viria a ser compartilhada por muitos outros. Isto é o que foi desde cedo reconhecido pelo citado crítico e tradutor Albert Savine, cujo estudo *Le Naturalisme en Espagne* (O Naturalismo na Espanha, 1885) é dos primeiros que, fora da Península Ibérica, prestam atenção ao que lá ocorria. Para Savine, os escritores espanhóis com razão se consideravam "os filhos dos verdadeiros clássicos da Espanha: os picarescos. E eles são". Dizia ainda o crítico que o naturalismo espanhol era "sempre espiritual, muitas vezes católico"[359]. Ao próprio Émile Zola causara surpresa, aliás, que sua homônima fosse ao mesmo tempo militante social, naturalista e católica, como declara ele em entrevista ao periódico *La Época*[360].

Isso não quer dizer que Emilia Pardo Bazán e os demais naturalistas espanhóis não tenham aceitado importantes lições vindas de fora. Lições que promoveram a renovação temática do romance, voltando-o para homens e mulheres postos à margem da sociedade. Promoveram também a precisão descritiva, a atenta determinação ambiental, a afirmação da linguagem popular.

Em outros escritos, como o prólogo do romance *La Tribuna* (A Tribuna, 1883), Emilia Pardo Bazán voltaria a algumas ideias de *La Cuestión Palpitante*. O conjunto de sua reflexão teórica a torna, portanto, o principal nome entre os divulgadores do naturalismo na Espanha. Contudo,

não seria suficiente limitar a isso sua contribuição. É preciso lembrá-la também como notável romancista.

O primeiro de seus romances que revela as lições do naturalismo é o que se acaba de lembrar, *La Tribuna*. Depois de ficar relativamente esquecido, esse livro hoje tende a ser reavaliado. Trata-se, antes de mais nada, de texto de importância histórica, por ser a primeira expressão literária da vida do proletariado urbano. Mais ainda: na "Geração de 1868" é Emilia Pardo Bazán a única que tenta descrever a vida do operariado, particularmente do operariado feminino. Seu romance apresenta com vigor o trabalho das mulheres em uma fábrica de tabaco. Para chegar a isso, a escritora teve o cuidado de ir diariamente à fábrica, por meses a fio, para poder conversar com as operárias. Isso sem deixar de lado os filhos ainda pequenos, que por vezes levou consigo nessas visitas.

La Tribuna vinha também traduzir lembranças antigas da escritora: ainda criança, em 1857, ela assistiu a uma rebelião de trabalhadoras da Fábrica de Tabaco de A Coruña. Ameaçadas de perder o emprego com a introdução de máquinas, as operárias depredaram os mecanismos que iriam substituí-las. Mas nesse romance os tempos são os da Revolução de 1868, quando uma empregada da fábrica, Amparo, assume papel político, sustentando o republicanismo federal e adquirindo até certa consciência de classe. Amparo será a inspiradora de uma greve, que lhe custará a vida. Sem ser texto isento de defeitos, *La Tribuna* é dos romances que com mais clareza manifestam as propostas pessoais da autora. Isso não só pelo feminismo, mas também pelo naturalismo, que aqui se revela próximo do que fora delineado no ensaio: distante de posições deterministas, mas nem por isso menos capaz de minuciosa observação da realidade ou de postura crítica da estrutura social.

Considera-se, contudo, que onde o naturalismo de Emilia Pardo Bazán alcança os melhores resultados é nos romances de interpretação do mundo rural galego. O primeiro deles, *Los Pazos de Ulloa* (Os Paços de Ulloa, 1886), é tido geralmente como sua obra-prima. Se *La Tribuna* expressa com clareza a proposta naturalista da escritora, em *Los Pazos de Ulloa* essa proposta atinge plena expansão e se aproxima dos grandes modelos europeus. Temos aqui a descrição da decadência individual e social, feita com profundo pessimismo e alto domínio da técnica dramática. O senhor do solar de Ulloa convive secretamente com a filha de um serviçal, mas casa-se com uma dama que, desconhecendo as relações ocultas do marido, será a grande vítima da tragédia. Surgem em *Los Pazos de Ulloa* personagens que reencontraremos em outro grande romance, *La Madre Naturaleza* (A Mãe Natureza, 1890). Também de ambientação galega, o

romance gira em torno do incesto entre irmão e irmã, que ignoram seus laços de sangue. Em ambas as obras qualquer solução pessoal se torna impossível diante do fechamento das estruturas sociais.

Dois outros romances, ambos de 1889 e de ambientação madrilena, *Insolación* (Insolação) e *Morriña* (Nostalgia), marcam o final do período em que Emilia Pardo Bazán esteve mais vinculada ao naturalismo. Neles os recursos naturalistas da escritora já se mostram menos plásticos; na opinião de uma estudiosa, são textos em que "predomina a ciência sobre a literatura"[361]. A partir da década de 1890, a escritora entrou na última fase de sua criação, mostrando-se atraída pelo simbolismo. Isso a aproximaria da então jovem "Geração de 1898". Um dos futuros grandes representantes dessa geração, Miguel de Unamuno, acolheu com atenção *La Quimera* (A Quimera, 1905), romance que bem representa essa fase da escritora. Outras obras desse período, até agora consideradas menores (como *Doña Milagros*, de 1894), voltaram recentemente a suscitar interesse.

Não se pode encerrar essa breve apresentação da escritora sem lembrá-la, também, como grande contista. Seus contos revelam não só leituras de Guy de Maupassant, que ela tanto admirava, mas dos russos, que descobriria em Paris na década de 1880 e que contribuiria decisivamente para divulgar na Espanha, como adiante se verá. Mostrando plena consciência da autonomia do conto diante do romance e da complexidade de sua realização, Emilia Pardo Bazán provavelmente atinge no conto seus melhores resultados literários.

A reflexão sobre o naturalismo e a redação de romances e contos não diminuiu o empenho com que a autora continuou a se dedicar ao feminismo. Sua luta não esmoreceu nem mesmo após tentar, em vão, ser aceita pela Academia Espanhola da Língua (1891). Depois de ser uma das primeiras conferencistas do Ateneo (até então exclusivamente masculino, como ela própria denunciara), em 1892 foi a fundadora da Biblioteca de Mulheres, onde publicou, entre outros títulos, *The Subjection of Women* (A Sujeição das Mulheres, 1869), de John Stuart Mill , e *Die Frau und der Sozialismus* (A Mulher e o Socialismo, 1879), de August Bebel . Em 1916, já nos últimos anos de vida, foi nomeada professora de Literatura na Universidade de Madri.

No mesmo ano em que o prefácio a *Un Viaje de Novios* assegurava a Emilia Pardo Bazán lugar privilegiado na história dos debates sobre o naturalismo, um escritor, já então reconhecido, Benito Pérez Galdós, marcava o início da grande narrativa naturalista espanhola, com o romance *La Desheredada*.

Foi do krausista Giner de los Ríos que Pérez Galdós recebeu um dos impulsos iniciais a escrever, ainda no "sexênio revolucionário": seu primeiro romance, *La Fontana de Oro* (A Fonte de Ouro), é de 1870. A partir de 1873 começariam a aparecer os famosos *Episodios Nacionales* (Episódios Nacionais), romances históricos que percorrem as mudanças da sociedade espanhola, desde as guerras de Napoleão até os tempos que se seguiram à Revolução de 1868. Nesse primeiro período, ou "primera manera", outros romances, como *Doña Perfecta* (1876) e *Gloria* (1877), mostram que o escritor estava próximo de Honoré de Balzac (1799-1850) e de Charles Dickens (1812-1870), do qual traduziu *The Pickwick Papers* (As Aventuras do Senhor Pickwick, 1836).

Mas é com *La Desheredada*, como se acaba de dizer, que Galdós se aproxima dos naturalistas. A protagonista do romance, Isadora, é uma jovem de sonhos ambiciosos, cujos projetos de ascensão social serão dolorosamente negados pela dureza da realidade: na ânsia de pertencer à aristocracia, aceita um amante que a engana e que a levará à prostituição. Nesse romance, figuras como a do menino de rua, conhecido como "Pecado", permitem a Galdós descrever o pequeno mundo de crianças infratoras dos bairros pobres de uma grande cidade.

A fase naturalista de Pérez Galdós é relativamente breve, pois vai de 1881 a 1887 (quando termina a publicação de *Fortunata y Jacinta*). Apesar disso, é intensa e fecunda. Já se observou que a fantasia do escritor, que até então corria com liberdade romântica, a partir de agora assume a disciplina do naturalismo e passa a se empregar na observação das anomalias humanas. Para ele, aliás, não se tratava de ruptura com sua produção anterior. Como Emilia Pardo Bazán, Galdós entroncava o naturalismo na própria tradição literária espanhola. Foi o que afirmou, nesses anos, ao prefaciar o romance de Clarín, *La Regenta* (1884-1885):

> o chamado naturalismo era familiar a nós, espanhóis, no campo do romance, pois os mestres dessa arte o praticaram com toda a liberdade do mundo e foi deles que tomaram lições os romancistas ingleses e franceses. Nossos contemporâneos certamente não o haviam esquecido quando viram atravessar a fronteira o estandarte naturalista, que não significava mais que a repatriação de uma velha ideia[362].

A fase naturalista de Galdós continuaria com *Lo Prohibido* (Proibido, 1884-1885), memórias de um solteirão, narrador-protagonista, cujo relato habilmente deixa em contínua perplexidade o leitor. Há quem aponte nesse romance o texto mais caracteristicamente naturalista do escritor e a melhor de suas obras nesse período. Mas é em *Fortunata y Jacinta* que muitos continuam a ver seu maior resultado, dentro do naturalismo. Entre os que assim pensam está Otto Maria Carpeaux, ao afirmar: "Como naturalista escreveu Galdós as suas obras-primas, os maiores romances modernos da literatura espanhola; sobretudo *Fortunata y*

Jacinta, o romance de Madri, é um dos maiores monumentos novelísticos já dedicados a uma cidade"[363].

Como Carpeaux bem observa, *Fortunata y Jacinta* é obra estreitamente ligada a Madri: tem a ambição de recriar os lugares mais conhecidos da capital da Espanha, do centro comercial aos bairros populares. Nesses ambientes vivem as protagonistas, que dão seus nomes ao título da obra, ambas seduzidas por Juanito Santa Cruz. Esse jovem de família aristocrática, mas crítico da antiquada sociedade espanhola, viveu com uma plebeia, Fortunata. Casou-se depois com a bela Jacinta, também de família tradicional, mas reencontrou em seguida a plebeia, que, depois de cair na prostituição, conseguiu reabilitar-se, casando-se com um maduro boticário. Os antigos amantes reatam os laços, para desespero do marido. Este, depois de uma tentativa de reconciliação, denuncia publicamente o adultério, do qual Juanito teria o filho que a mulher legítima não lhe dera. Jacinta, porém, é que resignadamente criará o recém-nascido, pois Fortunata morre logo após o parto, em consequência de uma explosão de violência contra outra amante de Juanito. "Nenhum resumo", diz ainda Carpeaux, "pode dar ideia suficiente da riqueza de vida humana – criaturas, casas, ruas, uma cidade, um país inteiro – nesse documento da vida espanhola no século passado"[364].

Em *Fortunata y Jacinta*, Pérez Galdós mostra também os primeiros sinais de passagem para o período seguinte de sua criação, que descobrirá a literatura russa. Indícios da mudança, para o crítico Walter T. Pattison, estariam, por exemplo, na figura do boticário Maximiliano e em sua crença na ação da Providência, tantas vezes evocada por Lev Tolstói como condutora dos destinos do povo russo. Maxi está igualmente convencido de que a Providência conduz não só as sociedades, mas os indivíduos. Essa abertura ao espiritual, análoga à que se observou em Emilia Pardo Bazán, marcaria também a obra posterior de Pérez Galdós.

Nessa nova fase, além de obras teatrais, surgiriam outros grandes romances, como *Tristana* (1892) e *Nazarin* (1895), ambos inspiradores de filmes de Luis Buñuel (1900-1983). Entre as maiores obras desse período, não se pode esquecer *Misericordia* (Misericórdia, 1897), com a bela figura de Benina. Para alguns, aliás, é nesse romance que o naturalismo de Galdós daria o fruto mais acabado. No "Prefácio", o próprio romancista nos conta que, antes de se pôr a escrever, quis esquadrinhar o submundo de Madri, cheio de crime e de miséria:

> Para isto tive de empregar longos meses em observações e estudos diretos do natural, visitando os abrigos de miseráveis e meliantes, gente que se refugia nos populosos bairros do sul de Madri. Acompanhado de policiais, esquadrinhei os dormitórios públicos [...] e para penetrar nas repugnantes moradas onde os mais baixos discípulos de Baco e Vênus celebram seus ritos, tive de me disfarçar de médico da Higiene municipal.[365]

Desse método de observação, segundo alguns críticos, nasceria um romance que, paradoxalmente, é o mais naturalista pela estrutura, mas também o que mais se afasta do espírito de Zola.

A esta altura, como se disse, Galdós se encontrava no período que seu biógrafo Joaquín Casalduero Martí chamou de "espiritualista", última fase de um escritor que desafia classificações. No juízo de Carpeaux, embora sua fama seja inferior à de outros grandes, como Giovanni Carmelo Verga, Thomas Hardy e Maupassant, "Pérez Galdós é o maior entre todos eles"[366].

Amigo de Pérez Galdós foi Leopoldo Alas, romancista, crítico literário e temível polemista, que adotou o pseudônimo de Clarín. Ainda nos anos de universidade, onde chegaria a catedrático de Direito, Clarín conheceu as ideias krausistas, que o acompanhariam para sempre: há quem sustente que nessas ideias pode estar a raiz da agudeza e da veemência de sua posterior atividade crítica e polêmica. Aqui já se aludiu ao que representou a crítica de Clarín nos debates que introduziram o naturalismo na Espanha. Lembre-se que foi ele o prefaciador de *Una Cuestión Palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, e quem antes havia visto em *Un Viaje de Novios*, da mesma autora, um exemplo de romance científico sem intransigências (isso, diga-se de passagem, não o impediu, mais tarde, de fazer restrições contundentes a outros romances da escritora); a ele se devem também juízos determinantes, como o que saudou a criação naturalista em *La Desheredada* e os que expressou mais tarde no livro *Galdós* (1889), que marcaria o início da recepção crítica do autor de *Fortunata y Jacinta*.

Os nomes de Clarín e Galdós, tantas vezes ligados, são hoje reconhecidos como os maiores da prosa espanhola do século XIX. Nesse campo, *La Regenta* é a obra-prima de Clarín e, sem dúvida, um dos melhores romances de seu tempo.

Há quem diga que Clarín, além de "campeón y admirador sincero de Emilio Zola", foi "su seguidor español más directo"[367]. Certo é que *La Regenta* mostra excepcional mestria na descrição do ambiente provinciano de Vetusta e de sua população (nas quais se reconhecem Oviedo e seus habitantes). Para transmitir essa visão, de sabor inconfundivelmente naturalista, o autor recorre com segurança a uma técnica narrativa que emprega o monólogo interior e o discurso indireto livre: a narração é feita pelas personagens mesmas. Inspirado no tema do adultério, tantas vezes tratado nessa época – lembrem-se *La conquête de Plessans* (A Conquista de Plessans, 1874), de Zola, e *Madame Bovary* (1856), de Flaubert –, Clarín compõe uma obra

genialmente dominada por duas figuras. A primeira delas é Ana Ozores, conhecida como "regenta" por ser casada com um maduro e pacato ex-magistrado de província ("regente de la Audiencia"). A segunda figura dominante é a do cônego Fermín de Pas, no qual a criação artística do autor atinge um de seus momentos mais brilhantes. Ao se apaixonar pela mulher que o julga mestre espiritual, Fermín prepara o desfecho trágico da obra. Cria-se, assim, não só um dos melhores romances da literatura espanhola, mas, segundo Carpeaux, "um dos romances mais poderosos do século XIX"[368].

Mais tarde, sem renunciar à técnica narrativa do naturalismo, Clarín mostrou também certa abertura a indagações espiritualistas. Foi então que publicou outro grande romance, *Su Único Hijo* (Seu Filho Único, 1891). A esse período pertence ainda *El señor y lo demás son cuentos* (O Senhor e Outros Contos, 1892), exemplo do Clarín contista que, pelo humor temperado de ceticismo, é considerado um dos melhores de sua geração.

Adversário do krausismo, católico e politicamente conservador (era "carlista", ou seja, partidário da mais intransigente das correntes monarquistas), nem por isso José María Pereda (1883-1906) deixou de manter grande amizade com Clarín e com Pérez Galdós. Essa amizade, aliás, confirma, no plano existencial, a tendência conciliadora do naturalismo espanhol, a que se fez referência. Pereda antecipara aspectos do naturalismo já em contos (que ele chamava "*escenas*") como os que publicou em 1864, *Escenas Montañesas* (Cenas Montanhesas). Embora ainda vinculadas ao "costumbrismo", essas narrativas eram pioneiras ao introduzirem na literatura a linguagem realista, plebeia, exemplo que seria seguido pelo próprio Pérez Galdós. Esse é também um dos méritos de seus romances.

Em Pereda buscou inspiração outro escritor desse período, Armando Palacio Valdés (1853-1938), próximo de Valera pela inclinação clássica de gosto e de estilo. Valdés foi também fecundo contista e romancista, sensível ao realismo e ao naturalismo, mas manteve independência das correntes literárias então predominantes. O naturalismo, aliás, nada mais era para ele do que uma das configurações do realismo, com tintas de determinismo e pessimismo. De seus romances pode aqui ser lembrado *La Espuma* (A Espuma, 1891), no qual o autor mais se aproxima dos padrões naturalistas.

Dos prosadores espanhóis, o que em seus tempos alcançou maior notoriedade internacional como naturalista foi Vicente Blasco Ibáñez. Nascido às vésperas da Revolução de 1868, Blasco Ibáñez pertencia cronologicamente à geração de Miguel de Unamuno (1864-1936) e Valle Inclán

(1866-1936). Apesar disso, permaneceu estilisticamente ligado ao realismo e ao naturalismo e, por algum tempo, eclipsou outros escritores do estilo. Tanto que conseguiu o feito de participar da adaptação cinematográfica de obras suas, levadas às telas de Hollywood. Duas dessas obras, *Sangre y Arena* (Sangue e Areia, 1908) e *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* (Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, 1916), filmadas nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial, foram interpretadas por Rodolfo Valentino.

Foi como secretário de um folhetinista da época que Blasco Ibáñez começou a trabalhar e foi também assim que adquiriu o gosto pelo folhetim, que nunca o deixou e que lhe dificultou conceber o romance como um todo orgânico. De sua obra, em nossos dias considerada de valor desigual, alguns dos romances mais antigos – *Arroz y Tartana* (Arroz e Tartana, 1894), *Flor de Mayo* (Flor de Maio, 1895) e *La Barraca* (O Armazém, 1898) – são os que melhor representam a observação minuciosa do escritor naturalista.

Não só em Blasco Ibáñez se observa a permanência de certas lembranças da técnica do folhetim. O mesmo também se nota em romances de alguns naturalistas menos conhecidos fora da Espanha. Estão entre eles, por exemplo, Alejandro Sawa (1862-1909), José Zahonero (1853-1931) e Eduardo López Bago (1855-1931).

Sawa é hoje talvez menos citado pelos romances do que por ter inspirado a figura de Max Estrella, com que Valle-Inclán o imortalizou em *Luces de Bohemia* (Luzes de Boemia, 1920). Suas obras libertárias e anticlericais – por exemplo, *Crimen legal* (Crime Jurídico, 1886) –, procuram seguir de perto as propostas de Zola, mas foi uma obra de Daudet que inspirou sua peça teatral *Los Reyes en el Destierro* (Os Reis no Exílio, 1899). Ideologicamente próximo de Sawa é López Bago, um dos naturalistas espanhóis que mais de perto seguiram o modelo de Zola. De seus romances, todos apresentados como obras de caráter "médico-social", pode-se aqui lembrar *La Prostituta* (A Prostituta, 1884), que suscitou interesse de Emilia Pardo Bazán.

Todos os escritores de que até aqui se falou escreveram em castelhano, mas não se pode esquecer que o naturalismo espanhol teve notáveis resultados também em outra língua peninsular, o catalão. Os limites da presente obra coletiva não permitem ir além dessa menção geral, mas é preciso ao menos citar um grande escritor, Narcís Oller (1846-1930). Membro da *Renaixença*, movimento de retorno às tradições culturais catalãs, o romancista preferiu não atender ao conselho da amiga Emilia Pardo Bazán, que lhe recomendara escrever em castelhano para alcançar maior número de leitores. De fato, o apego à língua materna retardou seu reconhecimento fora da Catalunha (suas primeiras traduções ao castelhano vieram quando o

naturalismo já declinava), mas foi essa fidelidade que o tornou também o criador do romance moderno em catalão.

Com *La Papallona* (A Borboleta, 1882), Oller se torna autor de um dos primeiros romances naturalistas da Espanha, excelente retrato da burguesia da Catalunha de fins do século XIX. A obra confirma as já comentadas características "hispânicas" do naturalismo: Oller afasta-se do determinismo, para conservar sinais de abertura ideal, como notou o próprio Zola que redigiu o prólogo à tradução francesa do romance. Para Savine, que o traduziu para o francês, esse romance catalão era a melhor obra naturalista até então publicada em toda a Espanha.

Se o "sexênio revolucionário" havia assinalado o começo do naturalismo hispânico, o final da parábola naturalista se dará às vésperas da grande crise que atravessa os últimos anos do século XIX espanhol: a perda de Cuba e dos últimos vestígios do Império Colonial, com a Guerra Hispano-Americana. Na literatura passariam a brilhar nomes como os de Unamuno, Valle-Inclán e Antonio Machado (1875-1939). O naturalismo espanhol, porém, a essa altura, dava sinais de exaustão.

Como no início, também no fim, os naturalistas que escreviam na Espanha acompanhavam o que ocorria fora do país, no berço do movimento. Lembre-se que na França, já em 1887, a *Revue des Deux Mondes* havia publicado "*La banqueroute du naturalisme*" (A Bancarrota do Naturalismo), artigo em que Ferdinand Brunetière denunciava a falência do cientificismo e o espaço aberto a novos horizontes espirituais. É também por esses anos que os romances psicológicos de Paul Bourget começavam a se contrapor ao modelo até então dominante, representado pela obra de Zola. Os espanhóis, que quase sempre haviam feito restrições ao cientificismo e conservado certa abertura ao espiritual, acompanhavam com atenção as novas propostas. Tanto mais que, precisamente nesses anos, conseguiam aproximar-se de uma literatura com a qual perceberam estreitas afinidades: a literatura russa.

A descoberta política da Rússia havia começado pouco antes, em 1881, graças a Emilio Castelar. Exilado em Genebra após a participação no malogrado regime republicano, Castelar conviveu com o escritor e pensador Alexandre Herzen e com muitos outros refugiados russos. Desse encontro nasceu o ensaio *La Rusia Contemporánea* (A Rússia Contemporânea, 1881). Embora divergindo de soluções violentas, Castelar deixava clara sua admiração pelas atividades dos opositores do czarismo e pela produção intelectual dos exilados russos, dando-as a conhecer ao público espanhol.

Ao interesse político não demorou a seguir-se o literário. Já aludimos a possíveis reminiscências de Tolstói em Pérez Galdós. Sabe-se que este havia lido a tradução francesa de Guerra e Paz, publicada em 1884, leitura que parece ter deixado vestígios em *Fortunata y Jacinta*. Mas enquanto o escritor meditava as lições de Tolstói, foi novamente Emilia Pardo Bazán quem tomou a dianteira. Uma de suas viagens a Paris, no início de 1887, permitiu-lhe reencontrar-se não só com Zola e outros naturalistas franceses (que ela havia conhecido anos antes), mas com alguns escritores russos, dos quais se aproximou por um amigo, o hispanófilo Isaac Pavlovski. Nesses meses de viagem, a escritora conheceu as obras de Ivan Turguêniev, Fiódor Dostoiévski, Nicolai Gógol e Tolstói. Leu também *Le Roman Russe* (O Romance Russo, 1886), de Marie-Eugène-Melchior de Vogüé, com quem se encontrara nessa mesma ocasião. Para ela, tudo isso foi a descoberta de um realismo aberto à dimensão espiritual, tal como lhe parecia que devia ser também o naturalismo espanhol.

De volta à Espanha, a escritora trazia duas surpresas: o plano de divulgar os russos e o próprio lugar escolhido para a divulgação. Este era novamente o Ateneo, cuja tradição de frequência exclusivamente masculina (que ela denunciara em *La Cuestión Palpitante*) fora rompida pouco antes. Foi lá que a escritora proferiu uma série de conferências, logo publicadas sob o título de *La Revolución y la Novela en Rusia* (A Revolução e o Romance na Rússia, 1887). As conferências alcançaram êxito imenso e o próprio Galdós as considerou notável acontecimento literário. A autora, por sua vez, não deixava de fazer elegante referência ao criador dos *Episodios Nacionales*. Para ela, "*Guerra e Paz* [...] série de quadros que se podem chamar os episódios nacionais russos. Como nosso querido Galdós, Tolstói estudou a época de formação da sociedade moderna"[369]. Mas em Tolstói e em seus compatriotas o que mais sublinhava a escritora era o que chamava de "elemento espiritualista de la novela rusa", acrescentando que esse elemento é "uno de sus méritos más singulares". E, seguindo Vogüé, contrapunha essa atitude ao materialismo dos romancistas franceses de seu tempo.

Nem somente da Rússia, porém, viriam os abalos ao naturalismo espanhol. Já se observou que da própria França de Bourget partiriam estímulos à renovação do romance, pela exploração psicológica. Graças às traduções de Giner de los Ríos, os romances de Bourget começaram a ser publicados em folhetins espanhóis nos últimos anos da década de 1880. Quanto a Pérez Galdós, suas leituras de Tolstói se alternavam às de Henrik Ibsen, provavelmente na tradução francesa publicada, em 1889, por Savine. No escritor norueguês, Galdós encontraria sugestões não só para novos romances, mas para a criação teatral.

O declínio do naturalismo, afinal, era também devido ao esgotamento dos fundamentos filosóficos que o sustentavam e que, ao menos na Espanha, deixavam de ser predominantes. Há pouco se apontava um dado significativo: um krausista, como Giner de los Ríos, traduzia agora romances que pretendiam oferecer alternativas à obra dos naturalistas. Gradualmente, como previra a autora de *La Cuestión Palpitante*, o naturalismo deixava de ser sinônimo de escândalo e passava a ser estudado como fonte de alguns resultados permanentes. Sim, pois nos procedimentos descritivos e na própria técnica narrativa, as novas gerações prosseguiram e ampliaram os precedentes recebidos de Clarín, Galdós e Pardo Bazán. Pode-se dizer, nesse sentido, que algumas lições dos escritores naturalistas tiveram sobrevivência bem mais longa que os breves anos de duração do naturalismo espanhol.

Bibliografia

ACOSTA, Eva. *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Lumen, 2007.

ALAS, Lepoldo. *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán.* Edição de Ermitas Penas. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

AUB, Max. *Manual de Historia de la Literatura Española*. Madrid: Akal, 1974.

BAGNÓ, Vsievolod Yevguenich. *Emilia Pardo Bazán i Ruskaya Literatura v Ispanii*. Leningrado: Nauka, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios Reunidos* (*1946-1971*). Rio de Janeiro: UniverCidade Topbooks, 2005. V. II.

____. *História da Literatura Ocidental, v. V: A Época da Classe Média*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

CLEMESSY, Nelly. *Emilia Pardo Bazán, romancière: La critique, la théorie, la pratique*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

DAVIS, Gifford. Catholicism and Naturalism: Pardo Bazán's Reply to Zola. *Modern Language Notes*, Maryland, v. 90, n. 2, 1975.

DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel; DÍEZ TABOADA, María Paz; VILAPLANA, Luis de Tomás. *Literatura Española: Textos, Crítica y Relaciones, v. 2*: *Del Siglo XVIII a Nuestros Días*. Madrid: Alambra, 1984.

ETREROS, Mercedes. El naturalismo español en la década de 1881-1891. In: ETREROS, Mercedes; MONTESINOS, María Isabel; ROMERO, Leonardo. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977.

FERRERAS, Juan Ignacio. La Prosa en el Siglo XIX. In: BORQUE, José María Díez; DÍAZ, José Simón (orgs.). *Historia de la literatura española, v. 3: Siglos XVIII e XIX*. Madrid: Taurus, 1980.

GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores. *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

GULLÓN, Ricardo (org.). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1993 (2 v.).

HEMINGWAY, Maurice. *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LISSORGUES, Yvan. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Antrhopos, 1988.

LÓPEZ-SANZ, Mariano. Puntualizaciones en Torno al Naturalismo Español. *Cuadernos Americanos*, Ciudad de México, v. 37, n.1, jan. 1978.

____. *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán.* Madrid: Pliegos, 1985.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La Cuestión Palpitante*. Edición de José Manuel González Herrán. Barcelona/Santiago de Compostela: Anthropos/Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

PATTISON, Walter T. *El Naturalismo Español*: *Historia Externa de un Movimiento Literario*. Madrid: Gredos, 1965.

____. *Emilia Pardo Bazán*. New York: Twayne, 1971.

PENAS, Ermitas. "Giner de los Ríos en la formación de Emilia Pardo Bazán: a propósito de un epistolario". *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazánn*, La Coruña, n. 2, 2004.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael. "Zola y la literatura española finisecular". *Hispanic Review*, Philadelphia, v. 39, n. 1, jan. 1971.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Misericordia*. Great Britain: Thomas Nelson and Sons, 1913.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la Literatura Española*, v. 5: *Romanticismo y realismo*. Al cuidado de Iris M. Zavala. Barcelona: Ariel, 1973.

ROSSELLI, Ferdinando. *Una polemica letteraria in Spagna: il Romanzo Naturalista.* Pisa: Istituto di Literatura Spagnola e Ispano-Americana dell'Università di Pisa, 1963.

SAVINE, Albert. *Le naturalisme en Espagne. El naturalismo en España.* Edición bilingüe de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. (Publicaciones Académicas).

6. VERGA E O VERISMO ITALIANO

Mariarosaria Fabris

> Seu artigo sobre *I Malavoglia* é o mais bonito, o mais sério, o mais lisonjeiro que possa desejar, não eu apenas, mas o escritor mais eminente do qual toda a crítica se ocupa. É um verdadeiro estudo sobre as condições e os motivos íntimos do romance, e estou mais do que orgulhoso de ter-lhe dado a oportunidade de escrevê-lo. Não tinha visto ainda colocada com tanta nitidez, nem pelo próprio Zola, e tão acertadamente resolvida a questão do naturalismo, ou realismo que seja; você claramente define a consequência do estudo científico, *positiva*, na forma do romance, a perfeita impessoalidade da obra de arte. Deixe-me ensoberbecer um pouco ao lembrar-lhe de que eu havia entrevisto essa necessidade e a ela tinha aludido em alguns trechos de "L'amante di Gramigna", de modo confuso, não tão claramente como você a exprime, e agora estou feliz em ver expresso de forma tão patente meu pensamento todo embaralhado nas frases. Não vou agradecer pelo que escreveu sobre o meu livro, porque sei que é a expressão sincera de sua alma, porque sei que você é mais artista do que crítico, porque também, deixe que eu o diga, e isso o favorece, é mais artista do que amigo – tanto pior para os que, ao lerem seu artigo, não farão justiça nem a você, nem a mim. Digo-lhe apenas que me sinto muito feliz e também um tantinho orgulhoso de ter escrito *I Malavoglia* depois do que você disse.
>
> E olhe que reconheço as observações que me faz, talvez mais do que você. Mas, o que me dá mais prazer, é o fato de vê-lo aprovar a tentativa de traduzir a cor local também de forma literal. [...]
>
> Tenho certeza de que o seu *Marchese di Santa Verdina* (o título me agrada) realizará um de seus sonhos, aliás, dos nossos, porque todas as conquistas que cada um de nós obtiver nesse campo contrastado serão vitórias comuns. [...]. Veja que mesmo a cunhada de Luzzatti, G. Pala, de *La Ragione*, com a melhor intenção de dizer cobras e lagartos a seu respeito, tem que confessar que *Giacinta* é uma obra de arte. [...]
>
> E diga-me também, e logo, se em Mineo, Santa Agripina e Santa Maria pertencem ambas a uma irmandade. Se a igreja mais alta do lugar é Santa Maria e se, da olaria, na estrada que desce até a planície – você se lembra, limite usual de nossos passeios –, se vê a torre dos sinos ou os vitrais da igreja. Preciso disso para *Il marito di Elena*[370].

Nessa mensagem, escrita em Milão e datada de 29 de maio de 1881, Giovanni Verga (1840-1922) agradece a Luigi Capuana (1839-1915) pela resenha de *I Malavoglia* (Os Malavoglia, 1881), publicada naquele mesmo dia por *Il fanfulla della domenica*[371]**.** A carta do escritor siciliano coloca vários aspectos interessantes para a discussão da questão do verismo na literatura italiana: os princípios do naturalismo a serem seguidos (estudo científico, impessoalidade, cor local, anotações sobre a realidade), a luta pela afirmação dessa corrente literária (as vitórias coletivas), o respeito por Émile Zola, a amizade e a admiração por Capuana (o reconhecimento de *Giacinta* (1879)[372] como obra de arte, o incentivo dado à realização de *Il marchese di Roccaverdina* [O Marquês de Roccaverdina], de 1901[373]), a importância das *Novelle rusticane* (Novelas Rústicas, 1882), dentre as quais "L'amante di Gramigna" (O Amante de Gramigna, 1880) para a concepção de *I Malavoglia*, romance que confirma a adesão de Verga ao verismo.

O Verismo

É por volta de 1870 que a tendência naturalista começa a penetrar no meio intelectual italiano pós-unitário – dominado pelo laicismo, pelo anticlericalismo e pelo positivismo – dando origem ao verismo (de *vero*, no sentido de *reale* = "real", "realidade"). Embora adote alguns dos princípios do movimento francês, o naturalismo na Itália, mais do que voltar-se para os espaços urbanos, terá um caráter regionalista, ou seja, tenderá a retratar uma realidade camponesa (diferente em cada região e desconhecida nas demais), dentro da qual "as influências hereditárias e ambientais são sentidas antes como continuidade de tradições e de mentalidades características de ambientes regionais e populares mais isolados e fechados a influxos externos"[374], como os do Sul, em geral, e da Sicília, em particular. Não se pode esquecer que, em comparação à França, as condições políticas e sociais da península eram diferentes: a difícil construção do Estado unitário, iniciada em 1860, havia posto em evidência não só o atraso do país, se confrontado com outras nações europeias (mostrando que o binômio liberdade política e prosperidade econômica era uma ilusão), bem como o gritante contraste entre o Norte – que, em meados do século XVIII, havia iniciado a dar os primeiros passos rumo à industrialização, e já contava com uma estrutura agrária mais racionalizada – e o Sul, ainda predominantemente agrícola, onde persistiam relações de trabalho e condições de vida arcaicas.

O verismo nasce dos debates sobre o realismo que agitaram Milão entre 1870 e 1880, na esteira das ideias que Zola reunirá em *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880), e também do conceito ético-cívico de literatura de Francesco de Sanctis (1717-1883) e da polêmica suscitada pelos integrantes da *Scapigliatura* (espécie de *Bohème*, que havia caracterizado a cena milanesa na década anterior), os quais queriam aproximar a arte da vida: Cletto Arrighi (1828-1906), Arrigo Boito (1842-1918), Camillo Boito (1836-1914), Giovanni Camerana (1845-1905), Carlo Dossi (1849-1910), Emilio Praga (1839-1875), Giuseppe Rovani (1818-1874), Igino Ugo Tarchetti (1839-1869), dentre outros.

Os novos estímulos vindos da França abrem caminho para abordagens literárias mais modernas da realidade contemporânea, cabendo a Luigi Capuana escrever o primeiro romance psicológico-naturalista italiano, fortemente influenciado pelas teorias de Claude Bernard[375]. Trata-se de *Giacinta* (1879), dedicado a Zola, no qual, como salientam Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, "mais do que a realização, interessam os elementos programáticos, as intenções de renovação que visam ao estudo objetivo, antirromântico, de um caráter e de uma sociedade"[376]. Qualidades reconhecidas na época, mesmo por quem, como Remigio Zena, não

apreciou os excessos de uma obra que escandalizou e causou polêmicas: "Talvez ele se compraza em demasia com tais anomalias humanas e as estude com singular predileção, a ponto de fazer-nos supor que, na busca de temas, ele só saiba escolher casos patológicos [...], mas nem por isso seu estudo é menos verdadeiro e menos profundo."[377]

Capuana é o grande divulgador do ideário verista, com a publicação de vários artigos de crítica literária, posteriormente reunidos nos dois tomos de *Studi sulla letteratura contemporanea* (Estudos Sobre Literatura Contemporânea, 1880 e 1882), em *Per l'arte* (Pela Arte, 1885) e em *Gli "ismi" contemporanei: Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica* (Os "Ismos" Contemporâneos: Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo e Outros Ensaios de Crítica Literária e Artística, 1898)[378], nos quais se evidenciava a leitura de autores franceses – Émile Zola e Honoré de Balzac, em primeiro lugar, Gustave Flaubert, os irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, mas também Eugène Sue e Alexandre Dumas Filho – e, como apontam alguns teóricos, a assimilação das concepções estéticas de De Sanctis, o qual "parecia oferecer a fórmula ideal para unir esse novo grande amor pelo real com a perdurante aspiração a uma arte criativa e imaginativa, atenta à forma, respeitadora da funcionalidade das idealidades e não necessariamente sufocada pelo desenvolvimento da filosofia e da ciência"[379]. Vale lembrar que De Sanctis via com simpatia o realismo moderno, que considerava a expressão poética mais apropriada para retratar a sociedade contemporânea, tendo dedicado ensaios a seu máximo expoente – "Studio sopra Emilio Zola" (Estudo Sobre Émile Zola, 1878) e "Zola et L'Assommoir" (Zola e A Taberna, 1879) –, embora o acusasse de nem sempre conseguir defender seu ideal e de descambar frequentemente para uma representação grosseira da realidade, deixando de lado o princípio (de matriz hegeliana) da eticidade na literatura.

Por formação, Luigi Capuana, além de ser positivista e desanctiano, era adepto do neo-hegelianismo napolitano de tendência idealista, em virtude de seu contato com o médico Angelo Camillo de Meis, interessado em conciliar especulação filosófica e pesquisa experimental. Discípulo de De Sanctis e assistente de Bernard, durante seu exílio parisiense (entre 1848 e 1853) De Meis fora autor do romance filosófico *Dopo la laurea* (Depois da Formatura, 1868-1869), apreciado pelo escritor siciliano.

A partir dessas correntes do pensamento, Capuana elabora suas teorias literárias, privilegiando a narrativa, especialmente o romance voltado para a representação da vida contemporânea, como única forma possível de arte moderna. É uma prosa moldada na

observação científica[380] (ou antes, psicológica, no caso dele[381]) da realidade, na objetividade e no distanciamento entre o autor e a matéria focalizada – a impessoalidade, ou seja, uma narrativa caracterizada pelo dialogismo[382] e pela ausência de comentários[383], na qual o escritor se tornava "invisível". Na premissa teórica (carta ao escritor sardo Salvatore Farina [1846-1918]), que abre a novela *L'amante di Gramigna*, Giovanni Verga escreve:

> Caro Farina, aqui está não um conto, mas o esboço de um conto. Terá, pelo menos, o mérito de ser curtíssimo e de ser histórico – um documento humano, como dizem hoje –, interessante talvez para você e para todos aqueles que estudam no grande livro do coração. Eu o relatarei do mesmo jeito que o recolhi pelas veredas dos campos, mais ou menos com as mesmas palavras simples e pitorescas da narrativa popular, e você, na realidade, preferirá encontrar-se cara a cara com o fato nu e cru, sem ter que procurá-lo nas entrelinhas do livro, pela lente do escritor. O simples fato humano sempre levará a pensar; terá sempre a eficácia do ter sido, das lágrimas verdadeiras, das febres e das sensações que passaram pela carne; o misterioso processo pelo qual as paixões se atam, se entrelaçam, amadurecem, se desenvolvem em seu caminho subterrâneo, em seus vaivéns, que frequentemente parecem contraditórios, constituirá, ainda por um bom tempo, o poderoso atrativo daquele fenômeno psicológico que forma o enredo de um conto e que a análise moderna se esforça por seguir com escrúpulo científico. Disso que lhe narro hoje dir-lhe-ei somente o ponto de partida e o de chegada, e para você será o bastante – e um dia, talvez, será o bastante para todos.
>
> Nós refazemos o processo artístico, ao qual devemos tantos monumentos gloriosos, com método diferente, mais minucioso e mais íntimo. Sacrificamos de bom grado o efeito da catástrofe ao desenvolvimento lógico, necessário das paixões e dos fatos, que leva à catástrofe, que se torna menos imprevista, menos dramática, talvez, mas não menos fatal. Somos mais modestos, se não mais humildes, mas a demonstração dessa ligação obscura entre causas e efeitos não será, decerto, menos útil à arte do futuro. Poder-se-á chegar algum dia a tal aperfeiçoamento no estudo das paixões que se tornará inútil o prosseguir nesse estudo do homem interior? A ciência do coração humano, que será o fruto da nova arte, desenvolverá de tal forma e de um modo tão geral todas as virtudes da imaginação, que no futuro os únicos romances a serem escritos serão os *fatos diferentes*?
>
> Quando no romance a afinidade e a coesão de cada uma de suas partes for tão complexa que o processo da criação permanecerá um mistério, como o desenrolar-se das paixões humanas, e a harmonia das suas formas for tão perfeita, a sinceridade da sua realidade tão evidente, seu modo e sua razão de ser tão necessários, que a mão do artista permanecerá absolutamente invisível, então ele terá a marca do acontecimento real, a obra de arte parecerá *ter-se feito por si*, ter amadurecido e ter surgido espontaneamente como um fato natural, sem guardar nenhum ponto de contato com seu autor, nenhuma mácula do pecado de origem.[384]

Os modelos eram buscados na literatura francesa sobre costumes contemporâneos. Seus romances haviam ensinado a debruçar-se sobre as camadas sociais menos favorecidas, consideradas as mais apropriadas a revelar a real situação econômica, cultural e psicológica de uma sociedade, porque ainda não atingidas pelo progresso e incontaminadas pelos valores burgueses. Como assevera Federico de Roberto (1861-1927), no prefácio de sua coletânea de novelas *Documenti umani* (Documentos Humanos, 1888):

> Naturalista é quem consegue ser natural, isto é, quem mais tenta dar à ficção artística as *características* da verdade. Ora, nem todos os objetos verdadeiros são igualmente *característicos*, notáveis e reconhecíveis. É evidente, portanto, que o escritor naturalista dê sua preferência aos que, por terem traços mais salientes, um aspecto mais singular, mais acidentado, absolutamente próprio, lhe fornecem o meio de melhor alcançar seu intento. Ora, a virtude e a saúde são mais uniformes,

> mais simples, mais monótonas do que o vício e a doença; estes oferecem maior variedade e particularidades de manifestações; e o escritor naturalista, em busca de fatos significativos, encontra nos ambientes corruptos, nos tipos degenerados, nos casos patológicos uma safra mais rica. Essa é também a razão pela qual frequentemente o mundo dos naturalistas é o da gente pobre. [...] ao descer na hierarquia social, as diferenças aumentam e os tipos se desenham mais nítidos e sólidos. Um camponês, um operário, um marinheiro e um mineiro têm características específicas exclusivamente próprias, indeléveis, na fisionomia, no traje, na maneira de agir e de falar, a ponto de serem reconhecíveis a mil milhas de distância; a multidão elegante que povoa um salão é mais uniforme, presta-se menos à observação.[385]

A estrutura narrativa ditada pelo método científico e pelo documento humano, exigia uma nova linguagem, pois, para expressar objetivamente a focalização de um fragmento de vida, a escrita deixaria de ser elegante, enfática, e, para aderir à mentalidade das personagens, a língua passaria a plasmar-se na fala popular e dialetal (léxico, locuções, provérbios, estruturas sintáticas)[386]. Assim, em virtude dessa nova forma de narrar, o narrador deveria transformar-se num "puro instrumento de registro do 'documento humano' e de transcrição fiel do modelo linguístico como ele se deu na realidade"[387]. Ao referir-se ao escritor de Catânia, observa Luigi Pirandello (1867-1936): "A vida de uma região na realidade que Verga lhe conferiu, como a viu, como nele se configurou e se expressou, quer dizer, como nele se quis [fazer por si], não podia exprimir-se de outra forma: aquela língua é a criação em si."[388] Vitilio Masiello, no entanto, pondera que esse universo, o qual parece ter-se gerado sozinho e, consequentemente, narrado por si mesmo (num "*pastiche* linguístico" de língua e dialeto[389]), acaba sendo projetado "numa 'objetividade' mítica e remota, primigênia e atemporal, numa espécie de absoluto 'ontológico'", o que torna funcional a relação entre narrador e o conteúdo narrado[390]. Ao contrário desse autor, Donatella La Monaca lembra que, ao aperfeiçoar ao extremo o "artifício da regressão" (como o denomina Pieter de Meijer), confiando a narração a um narrador popular "simbólico", Giovanni Verga, em *I Malavoglia*, consegue ser não um mero fabulador, mas o historiador daquela aldeia de pescadores[391].

Na Itália, a descoberta de distintas identidades regionais (não em sentido meramente folclórico) leva os veristas a enfocarem sobremaneira ambientes rurais com sua massa camponesa, diferentemente dos naturalistas, que retrataram todas as classes sociais envolvidas no desenvolvimento econômico dos espaços urbanos. Segundo Asor Rosa, porém, disso não resulta apenas uma diversidade ambiental e temática:

> a vida do camponês italiano, em particular o do Sul, parece conter em si elementos estruturais de negação do processo histórico que tornam difícil fechar sua representação em esquemas científicos de tipo positivista, que, em última análise, subentendem sempre a existência de um ritmo evolutivo substancialmente racional, o qual, mesmo quando é doloroso e portador de dramas, pode ser olhado por quem o representa (o escritor burguês progredido) com confiança, pelo menos nos próprios instrumentos de conhecimento e de sistematização. Queremos dizer que o positivismo em literatura está estritamente

ligado à existência de uma classe burguesa solidamente hegemônica (e bastante segura de si), que contempla o mundo circundante como algo sempre penetrável e representável, porque, no fim das contas, sabe que foi ela quem construiu as leis que o regulam; ao contrário, o escritor verista italiano, enquanto, de um lado, tem atrás de si uma classe burguesa ainda fraca e incerta quanto às suas estruturas antes ideológicas do que políticas e sociais, de outro, tem diante de si um mundo, o rural, o qual foge radicalmente de seu modo de viver e de pensar e que, por assim dizer, existe antes dele com toda a força de uma tradição milenar. Por isso, para representá-lo, ele não pode contentar-se com o cânone da impessoalidade, o qual, uma vez extrapolado de um âmbito supostamente interpretável de modo científico, não tem mais sentido, e tem que procurar caminhos mais ambíguos e sinuosos, mas também mais profundos e eficazes se quiser tocar seu cerne[392].

Desse modo, se para Capuana a literatura era igual à ciência e a arte era igual à realidade, consequentemente a arte, antes de ser um mero conceito, era uma forma – "a obra de arte é forma, somente e nada mais do que forma"[393] –, mas forma viva, organismo, e, como tal, relacionava-se com a língua, com o estilo e, ainda, com a fantasia e a imaginação. Em *Per l'arte*, o escritor explicita o papel dessas duas categorias no processo criativo:

A análise pode muito bem dar-nos um ser abstrato, quase quimicamente subdividido em todos os seus elementos integrais [...] mas ainda não é nada, até que a imaginação intervém e sopra nele seu grande *spiraculum vitae* [...] Só então [...] o milagre se deu. Aqueles elementos desagregados tornaram-se *forma*, organismo vivo para a eternidade [...]: uma obra de arte [...] Quando o material está lá, pronto, o romancista moderno faz exatamente como o cientista moderno. Este também é poeta, criador, romancista. A natureza oferece-lhe fatos; mas ele não saberia o que fazer com isso se não soubesse também poder chegar a arrancar-lhe das mãos a coisa mais importante: o processo vivo daqueles fatos. Então o cientista procura, tenta identificar-se com aqueles fatos, esforça-se, eu diria, para tornar-se Natureza; e à força de imaginação – perguntem aos grandes fisiologistas –, organiza, refaz um processo que a Natureza, ciumenta de seus segredos, gostaria de manter escondido dele; e, quando consegue – não tomem isso como uma blasfêmia –, quase se equipara a Deus.[394]

A impessoalidade, portanto, não seria alcançada pela escolha de um conteúdo e pela mera transposição "fotográfica" de fragmentos da vida, mas pela reconstituição da realidade vista de dentro, pelo que era específico da literatura. Como avalia De Roberto:

Ardente defensor da impessoalidade na arte, Flaubert pretende desaparecer atrás de suas criações, sem jamais interpor-se entre elas e o leitor. Ele não percebe que a única impessoalidade alcançável é meramente formal; que no estilo, na escolha dos efeitos, na própria concepção de uma obra, a personalidade do autor deixa uma marca indelével, que constitui seu interesse.[395]

Na opinião de Mara Santi, a impessoalidade formal consiste na "reorganização ilusionista à qual o escritor realista tem de submeter o objeto de sua narração, para que este adquira aos olhos do leitor um significado inequívoco"[396]. Nas palavras de De Roberto: "A arte é o supremo engano e a última superfetação: mas é necessário pôr ordem nessa loucura." Ela, no entanto, não consegue dar conta de tudo: "A arte [...] não pode fazer outra coisa senão dar uma imagem da vida, da verdade, da realidade [...], porque a arte cria imagens mas não oferece documentos. Ora, eu acredito que, por essa razão, a escolha do tema de uma obra artística não seja tão livre como parece, e que a arte não possa dar a imagem da vida em sua totalidade."[397]

Verga também prossegue nessa busca e afirma que, graças às técnicas de escrita adotadas "quando o artista parece mais indiferente, então está mais vigilante"[398]. Para Carlo A. Madrignani, o emprego do verbo "parecer" acabaria sugerindo que a indiferença é antes negada do que corrigida pela vigilância, o que o induz a levantar dúvidas sobre o tão proclamado distanciamento[399].

Seus Artífices

Antes ou ao mesmo tempo que Capuana, Verga e De Roberto expressassem suas formulações teóricas sobre o verismo, algumas revistas começaram a difundir a temática naturalista na Itália: *Rivista minima*, entre 1870 e 1875, codirigida por Salvatore Farina, a qual herda dos *scapigliati* a preocupação pelas questões sociais, enquanto tenta recuperar os ideais que haviam levado à unificação do país; *La rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti*, entre 1878 e 1882, que dedica uma atenção especial à questão meridional e com a qual colaboram, dentre outros, Emilio de Marchi (1851-1901), Renato Fucini (1843-1921), Mario Pratesi (1842-1921) e Giovanni Verga; *Preludio*, entre 1875 e 1877 – quando se fundiu com *Vita nuova* –, que num artigo como "Il realismo in arte" (O Realismo na Arte), de Leonida Bissolati, publicado em 15 de abril de 1876, analisa com agudeza o papel da nova geração de literatos na sociedade italiana pós-unitária:

> essa geração, diante do novo problema social que se lhe apresenta ao sair da luta política, achou-se desprovida de convicções, seja porque, entretida em conquistar a independência pátria, não teve tempo para ocupar-se dele, seja porque, nem mesmo durante a revolução política, precursora necessária da social, agiu com lógica e convicção, oscilando sempre entre monarquia e república, entre união e federação, entre catolicismo e irracionalismo. Eu disse geração, quando deveria dizer classe: porque a revolução que nos deu uma pátria foi obra apenas da burguesia; moralmente, o povo só participou dela em pequena parte. Faltou-lhe, portanto, e falta-lhe ainda a força para enfrentar o problema de uma sociedade que se assente numa base única e racional, sem repugnar-lhe, entretanto, atrelar a própria vida a uma moral que se opõe à moral das outras classes. [...] Assim como, na vida, queremos que nossa consciência atue por inteiro, na arte, mais verdadeiramente realistas do que os *realistas*, queremos que a vida seja representada por inteiro[400].

Apesar da tendência a circunscrever o verismo praticamente à tríade de Catânia (Luigi Capuana, Giovanni Verga e Federico de Roberto[401]), este tem outros expoentes sobre os quais, às vezes, a crítica se divide[402]. Dentre eles, podemos destacar:

- Emilio de Marchi, que tenta adotar a sintaxe e algumas técnicas veristas, em textos populares, sensíveis aos problemas sociais e à vida miúda dos humildes, inspirando-se em Alessandro Manzoni, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Nicolai Gógol, Fiódor Dostoiévski. Dentre suas obras, de "um realismo moderadamente crítico", como afirma Vittorio Spinazzola[403], e de fundo didático e moral, estão *Il cappello del prete* (O Chapéu do Padre, 1888), que se passa naquela Nápoles revelada por reportagens de vários escritores contemporâneos, e *Demetrio Pianelli* (1890), na qual De Marchi se debruça sobre sua terra natal – uma Milão triste e cinzenta – e os campos ao redor.

- Remigio Zena, leitor de Zola, Maupassant, os irmãos Goncourt, Verga e Capuana, retrata, com grande ironia, personagens e ambientes populares urbanos ou do campo circundante à cidade de Gênova, onde passou boa parte de sua vida. No romance *La bocca del lupo* (A Boca do Lobo, 1892), tenta seguir a técnica narrativa verguiana (de *Per le vie* – Pelas Ruas, 1883) e alguns aspectos temáticos (ilusões frustradas; derrota das personagens e do princípio de justiça; pessimismo, como em *I Malavoglia*), sem alcançar, no entanto, os resultados estilísticos do escritor siciliano.
- Mario Pratesi, que, pelos temas escolhidos e a crueza com que os aborda, pode ser considerado um seguidor da lição do verismo, embora sem a adoção estrita de seus cânones. Dentre suas obras, dois romances ambientados em Siena (cidade de sua região natal, a Toscana): *L'eredità* (A Herança, 1889) e *Il mondo di Dolcetta* (O Mundo de Dolcetta, 1895). Como ele mesmo declara, os objetivos de sua poética eram os de inspirar-se "nos fatos miúdos e simples da vida, buscar a idealidade na realidade dos fatos comuns, pôr à vista o que há de mais oculto, de menos cuidado e valioso no mundo, mostrar o sentido estético das coisas mais naturais que acontecem todos os dias, mostrar as lágrimas de determinadas situações sociais"[404].
- Renato Fucini, principalmente com *Napoli a occhio nudo* (Nápoles a Olho Nu, 1878), mas também com suas cenas de vida rural da Toscana (seu rincão de origem), observada, com distanciamento e ironia, por um olhar urbano e burguês, em coletâneas de contos como *Le veglie di Neri* (A Vigília de Neri, 1883) e *All'aria aperta* (Ao Ar Livre, 1897).
- Matilde Serao, afamada jornalista, que viveu parte de sua vida em Nápoles, cujo espaço urbano com suas seculares mazelas conhecia a fundo. Em sua obra mais conhecida, *Il ventre di Napoli* (O Ventre de Nápoles, 1884), inspira-se diretamente em *Le Ventre de Paris* (O Ventre de Paris, 1873), de Zola, e segue a técnica da prosa verista traçada por Capuana, Verga e De Roberto, mas à observação direta dos fatos alia a explícita participação emotiva do autor. De fato, segundo Mara Santi, seu "interesse pelos humildes enquadra-se num projeto de representação total da sociedade napolitana, um painel interclassista, sem vontade de análise ou denúncia social, que ignora o distanciamento indiferenciado do narrador verista"[405]; o poeta napolitano Salvatore Di Giacomo (1860-1934), que, em suas coletâneas de novelas — *Nennella, bozzetti napolitani* (Nennella, Esboços Napolitanos, 1884), *Mattinate napoletane* (Manhãs Napolitanas, 1886), *Rosa Bellavita* (1888), *Nella vita* (Na Vida, 1903), dentre outras –, adere tematicamente ao

verismo, deixando de lado, porém, qualquer preocupação de impessoalidade ou objetividade, autodefinindo-se um "verista sentimental"[406].

- Elvira Mancuso, professora de literatura italiana, autora de textos sobre ensino, letras e a condição da mulher, a qual, tendo estreado com algumas novelas em que revela seu veio naturalista, publica, em 1906, seu único romance, *Annuzza la maestrina: vecchia storia... inverosimile* (Annuzza, a Professora: Velha História... Inverossímel). Ambientada num pequeno lugarejo e em Caltanissetta (cidade de origem da escritora), a obra dialoga com outros textos veristas da região, como o romance *La nana* (A Anã, 1879) e, principalmente, *Storielle siciliane* (Histórias Sicilianas, 1885), de Emanuele Navarro della Miraglia (1838-1909), as novelas rurais e *Il marchese di Roccaverdina*[407], do venerado "mestre" Luigi Capuana[408]. E é Capuana a resenhar, em 1907, para a revista *Nuova antologia*, essa história em que o desejo de emancipação feminina se choca contra o tradicional machismo, considerando-a "um retrato da vida siciliana traduzido com energia" na página escrita[409]. Maria Messina (1887-1944), ao menos por suas coletâneas de contos de caráter verista, *Pettini-fini* (Pente Fino, 1909) e *Piccoli gorghi* (Pequenos Redemoinhos, 1911), que retratam personagens humildes, refletindo o ambiente fechado da província siciliana (nos arredores de Palermo) em que a escritora nasceu. Foi definida, em 1928, discípula de Verga por Giuseppe Antonio Borgese, que aprecia o tom menor de sua narrativa[410].

A Tríade de Catânia

Considerado o "apóstolo do verismo"[411], Luigi Capuana afirma-se no cenário cultural da Itália pós-unitária como crítico, teórico, dramaturgo, novelista, romancista, poeta e autor de fábulas e contos infantojuvenis. Ocupou, ainda, cargos administrativos em Mineo – secretário do Comitê Clandestino Antibourbonista e escrivão do Conselho Civil (1860)[412], inspetor de ensino (1869), prefeito (1870-1875 e 1885-1888) –, ministrou aulas de literatura italiana no "Istituto Superiore Femminile di Magistero" de Roma, entre 1888 e 1901, onde se tornou amigo de Luigi Pirandello, e lecionou na Universidade de Catânia (1902-1914), na qualidade de catedrático de Lexicografia e Estilística. Ademais, dedicou-se à editoria, à fotografia, ao desenho, à gravura e à cerâmica. Essa variedade de interesses, na qual dispersou suas capacidades intelectuais, também por motivos financeiros, talvez explique porque Capuana não tenha alcançado os mesmos resultados artísticos de Giovanni Verga[413].

Seus escritos teóricos sobre teatro, literatura e artes em geral reúnem artigos divulgados em periódicos, os quais revelam sua viva simpatia e sua constante curiosidade em relação a obras e ideias que julgava portadoras de novidades: *Il teatro italiano contemporaneo* (O Teatro Italiano Contemporâneo, 1872)[414], *Libri e teatro* (Livros e Teatro, 1892), *Cronache letterarie* (Crônicas Literárias, 1899), *La scienza della letteratura* (A Ciência da Literatura, 1902), *Lettere alla assente* (Cartas ao Ausente, 1904), *Arte e scienza* (Arte e Ciência, 1904), além dos já citados *Studi sulla letteratura italiana contemporanea, Per l'arte* e *Gli "ismi" contemporanei*. Nesses textos, principalmente nos publicados quando era mais jovem, o escritor traduz, numa crítica diária e mais ligeira, os preceitos desanctianos, como afirma Benedetto Croce (1866-1952):

> É a De Sanctis que Capuana deve a liberalidade a respeito das mais variadas manifestações da arte, a aversão pela arte que propõe abstrações ou que persegue intenções de edificação moral e cívica, o princípio de que a forma na arte é tudo, a distinção entre "forma" em sentido filosófico e as "formas" da retórica (ou, como ele diz, com uma expressão que aprendeu com o discípulo de De Sanctis, Camillo De Meis, entre Forma com F maiúsculo e forma com f minúsculo), o salutar conceito da fantasia artística que não tem nada a ver com o acúmulo das invenções; a De Sanctis [deve], ainda, o método de aproximar-se das obras de arte, descartando preconceitos e regras fixas e procurando analisar as impressões espontâneas e imediatas que aquelas produzem.[415]

Como crítico, além de ter sido o que melhor entendeu a obra de Giovanni Verga – a ponto de tê-la, de alguma forma, provocado e explicado ao próprio Verga –, Capuana abre-se para as mais diferentes manifestações artísticas de sua época, imune a qualquer preconceito ou inveja profissional: admira o jovem Aldo Palazzeschi, procura entender o futurismo ("Se eu tivesse

cinquenta anos a menos, declarar-me-ia futurista", escreve em junho de 1910) e, em outubro de 1919, depõe a favor de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) no processo movido por ultraje ao pudor num tribunal de Milão, por causa do romance *Mafarka, il futurista* (Mafarka, o Futurista, 1909)[416]. Aliás, suas composições poéticas, publicadas em *Semiritmi* (1888), frequentemente contaminadas por um ritmo mais prosódico do que poético, anunciam o verso livre preconizado pelo primeiro futurismo[417].

O Capuana narrador estreia no jornal *La Nazione*, de Florença, com a novela "Il dottor Cymbalus" (O Doutor Cymbalus, 1867), inspirando-se no conto "La Boîte d'argent" (A Caixa de Dinheiro, 1855) e no romance *Le Docteur Servans* (O Doutor Servans, 1856), de Alexandre Dumas Filho. Em 1877, publica *Profili di donne* (Perfis de Mulheres), novelas de caráter psicológico que, apesar da adesão do autor à poética naturalista, ainda estão eivadas de um romantismo tardio, em seu diálogo com Dumas Filho[418]. Nessa primeira coletânea, assim como em *Un bacio ed altri racconti* (Um Beijo e Outros Contos, 1881) e *Storia fosca* (História Fosca, 1883), caráter, circunstâncias e ambiente são mais importantes do que os fatos em si. Seguem-se *Homo* (1883), *Il ribrezzo* (O Desgosto, 1885), *Fumando* (Fumar, 1889) e dois volumes em que reúne novelas já publicadas em outros livros nos últimos dez anos: *Le appassionate* (O Apaixonado, 1893) e *Le paesane* (A Vila, 1894)[419].

No primeiro, continua no filão psicológico, apresentando manifestações patológicas e descrevendo o amor mais como um processo psicofísico do que como uma paixão. Em *Le appassionate*, assim como em *Coscienze* (Consciências, 1905), ao sondar a psique feminina, o autor, apesar de não desdenhar "as intrusões do irracional" (hipnose, ocultismo, espiritismo) num universo dominado pela objetividade[420], procede antes com "aquela sua curiosidade de observador positivista que estuda casos raros e mórbidos: curiosidade que, na representação artística, parece frieza"[421]. Em *Il Decameroncino* (1901), *Delitto ideale* (O Crime Ideal, 1902), *Un vampiro* (Um Vampiro, 1907) e *La voluttà di creare* (O Prazer de Criar, 1911), contos fantásticos na linha de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe e Igino Ugo Tarchetti, o escritor, de novo, entretém seu público com casos de psicopatologia, psicologia do ato criativo, espiritismo, mitologia do progresso técnico e ficção científica.

No segundo, já inserido na corrente verista, dedica-se a crônicas da vida no campo siciliano, interessando-se, com um rigor documentário, por seus aspectos folclóricos e pelas condições de miséria de seus habitantes. Embora Alfredo Galletti veja em *Le paesane* uma maior espontaneidade do escritor, para Rosario Contarino, além de as personagens, fechadas em suas

neuroses ou taras hereditárias, prenunciarem os conflitos psicológicos que atormentarão o protagonista de *Il marchese di Roccaverdina*, "Capuana restringiu a já reduzida geografia do Verga rural a um único lugarejo, Mineo; e disso derivou uma série de tipologias excêntricas, que não conseguem extrapolar os anais de uma crônica campestre, nos quais as aproxima um tique ou uma anomalia"[422]. A presença do Verga novelista de *Vita dei campi* (Vida no Campo, 1880), *Novelle rusticane* e, em parte, de *Vagabondaggio* (Vadiagem, 1887), perceptível nessa coletânea, surge também em outros contos de tema siciliano como os reunidos em *Nuove "paesane"* (Nova "Vila", 1898).

Como novelista, Capuana publica ainda *Fausto Bragia e altre novelle* (Fausto Bragia e Outras Novelas, 1897), *Perdutamente!* (Desesperadamente, 1911), *Eh! La vita...* (Eh! A Vida... 1913), *Il nemico è in noi* (O Inimigo Está em Nós, 1914), *Ribrezzo e fascino* (Desgosto e Fascínio, 1921) e *Le ultime paesane* (A Última Vila, 1922, edição póstuma), dentre outros, além de contos infanto-juvenis, como *Scurpiddu* (1898), *Gambalesta* (1903), *Cardello* (1907), *Gli americani di Rabbato* (Os Americanos de Rabbato, 1912). O primeiro é mais lembrado por ter sido comparado frequentemente a "Jeli il pastore" (Jeli, o Pastor) que integra *Vita dei campi*, pela temática e por ter como pano de fundo a vida arcaica dos camponeses sicilianos, embora não apresente o mesmo grau de dramaticidade da novela de Giovanni Verga, na opinião de Carla Riccardi. Para Francesco Flora, em *Scurpiddu* e *Cardello*, apesar de sua vivacidade, no que concerne ao estilo, Capuana não alcança seus melhores resultados artísticos[423].

A produção teatral de Luigi Capuana, segundo Donatella La Monaca, também se caracteriza por uma vertente *appassionata* (apaixonada), no caso das peças em língua italiana, e por outra *paesana* (campestre), no que concerne às obras em dialeto siciliano, embora o tema central seja sempre o amor contrastado, não importa se retratado como sofrimento sutil nos ambientes burgueses ou como paixão arrebatadora no meio rural[424].

Vale ressaltar que, nas crônicas teatrais escritas até o início dos anos de 1870, Capuana desdenha o teatro em dialeto, porque este ainda era visto como "elemento de marginalização e sintoma de inferioridade qualitativa", em prol da implantação de um teatro nacional, em língua italiana, que permitisse levar para os palcos "as contradições do mundo burguês contemporâneo"[425].

Nas comédias campestres, como salienta Francesco Flora, Capuana soube traduzir as características de um universo popular "com um humorismo plácido, nunca amargo ou severo do ponto de vista moral, mas alegre no puro ritmo que representa aspectos cômicos [...] de

personagens que fazem – elas, não o autor – uma caricatura de paixões, ideias, gestos, diante de um coro de aldeões que os comenta e, por sua vez, oferece matéria para a hilaridade"[426].

Entre 1911-1912 e 1920-1921, as peças rurais são reunidas pelo autor nos cinco volumes de *Teatro dialettale siciliano* (Teatro Dialetal Siciliano). As mais lembradas são: *Bona genti* (Boa Gente), *Lu cavaleri Pidagna* (O Cavaleiro Pidagna), *Cumparaticu*, *Don Ramunno* (Dom Ramunno), *Fratelli Ficicchia* (Irmãos Ficicchia), *'Nterrugatoriu* (Interrogatório), *Ppi lu currivu*, *Prima di li milli*, *Quacquarà*, *Riricchia*, além de *Malìa* (Magia), que, depois de ter sido representada (1891) e publicada (1895) em siciliano, foi vertida para o italiano em 1903, por Giuseppe Giusti Sinopoli (1966-1923). Graças também à interpretação de grandes atores do teatro dialetal, como Angelo Musco (1871-1937) e Giovanni Grasso (1873-1930), as peças em siciliano foram bem acolhidas pelos espectadores.

Dentre as peças em italiano, destacam-se *Piccolo archivio* (Pequeno Arquivo, 1886), *Serena* (1899), *Castigo* (1901), *Un vampiro*, *La trista lusinga* (A Triste Lisonja, 1914) e, principalmente, *Giacinta*, adaptação teatral do romance homônimo, publicada em 1892, mas já representada nos palcos napolitanos em 1888, que, apesar de certo sucesso de público, não escapou das críticas negativas, nem das polêmicas nos jornais[427].

A peça é posterior à segunda edição da obra narrativa (1886); portanto, como nesta, o autor já a havia expurgado de certos temas e elementos mais escabrosos, de algumas passagens mais cruas e das representações demasiado veristas de paixões e instintos[428]. Isso também porque Capuana, agora interessado mais nos aspectos formais[429], começava a afastar-se do naturalismo científico que havia caracterizado a primeira versão do romance (1879).

Tendo como ponto de partida a história verdadeira de uma senhora da burguesia de Ancona (Marcas), da qual Capuana se intera em outubro de 1875, *Giacinta* conta as vicissitudes de uma mulher que, violentada na infância, entrega-se ao homem que ama na noite de seu casamento com outro; ao ser deixada pelo amante, suicida-se, dando vazão a seus impulsos de autodestruição. *Giacinta* nasce como uma obra "ad probandum", na definição de Alfredo Galletti[430], uma vez que Capuana, tentando seguir os cânones do naturalismo, faz da protagonista um caso clínico a ser estudado, para demonstrar, à luz do positivismo e da medicina experimental, as relações que se estabelecem entre o indivíduo e o ambiente. Escrito como se fosse uma crônica, com especial atenção para a língua e para o ponto de vista, é comparado quase sempre com romances franceses. Se, pela temática, pela crueza das descrições de uma sociedade degenerada, pelo perfil psicológico das personagens (não só da protagonista, mas

também do sedutor e do banqueiro), os nomes lembrados são os do Flaubert de *Madame Bovary*, do Zola de *L'Assommoir* e *Une page d'amour*, do Balzac de *La Comédie humaine*, em especial *Une femme de trente ans* (A Mulher de Trinta Anos, 1831-1832), Dumas Filho comparece na representação dos ambientes mundanos e das cenas erótico-galantes.

Considerado escabroso, apesar da advertência do autor – "Tenho consciência de ter escrito um livro nem hipócrita, nem imoral" –, o romance não é bem recebido pela crítica da época, provocando "um grito de indignação", apesar do sucesso comercial (a primeira edição esgota-se em seis meses)[431]. O jornalista e editor Emilio Treves escreve uma resenha inflamada na revista *Illustrazione italiana*, em 29 de junho de 1879, classificando *Giacinta* de "um livro imundo", em que Capuana, por ter escolhido como tema "a fantasia de um cérebro doente e vicioso, não pode vangloriar-se de ser realista", pois "apresenta uma série de quadros obscenos, uma galeria de figuras odiosas, sem objetivo algum, sem retratar a verdade nem o mundo real". Alerta ainda para o perigo de o romance ser bem escrito: "a narração é vivaz, algumas cenas são retratadas com mão de mestre, e há descrições deliciosas..." Enrico Panzacchi, nos comentários que tece em *La nuova antologia,* em 15 de julho de 1879, também julga o livro "imoral", não por motivos morais, mas porque Capuana, embora seja um escritor promissor, fez "uma obra de arte medíocre", ao seguir o ideário que defendia como teórico[432].

Segundo Carla Riccardi, em sua versão original, o romance traduzia as teorias defendidas no primeiro volume de *Studi sulla letteratura contemporanea*, enquanto a edição de 1886 baseava-se nas ideias expostas no segundo volume da mesma obra, pelas quais "a ciência tem na arte a função de método, fornece os instrumentos para a observação objetiva do fato humano e procura reconstituí-lo com total aderência à verdade"[433]. Consequentemente, o autor, que não havia conseguido permanecer de todo impassível diante de suas personagens, elimina algumas intervenções em primeira pessoa que prejudicavam os critérios de objetividade e impessoalidade. Giovanni A. Cesareo, na *Cronaca bizantina* de 14 de março de 1886, apesar de louvar a força do livro de seu grande amigo, não deixa de apontar alguns defeitos, como a observação superficial das personagens e sua "monótona vulgaridade", que lhes tira qualquer relevo[434]. A terceira edição (1889) não apresenta alterações em sua estrutura, só pequenas correções concernentes à língua, de maneira que, assim como havia acontecido com a versão de 1886, já não causa escândalo e, em geral, é bem acolhida pela crítica.

Nos primeiros meses de 1881, Capuana começa a escrever um livro, que boa parte da crítica considera sua obra-prima, sendo bem acolhido também pelo público. Trata-se de *Il marchese di*

Roccaverdina, cuja elaboração – iniciada sob o influxo positivista e com a intenção de igualar-se (e, posteriormente, superar) a *I Malavoglia*, em termos de inovação artística – se arrastará por vinte anos, refletindo, em suas várias versões, as mudanças nos campos teórico e literário pelas quais passará seu autor, dos estreitos cânones naturalistas a um verismo eivado de introspecções psicológicas. Nesse sentido, o romance poderia ser considerado uma espécie de súmula da arte de Capuana, uma vez que, nos dizeres de Donatella La Monaca, nele confluíram o aspecto *paesano* (campestre) e o *appassionato* (apaixonado), isto é, as "duas diretrizes narrativas sobre as quais se modula, prioritariamente, o experimentalismo literário capuaniano: a dimensão regional da típica 'vida' insular e a inclinação para a indagação psicológica das personalidades alteradas"[435].

Publicado em 1901, o livro narra a paixão de Antonio Schiraldi, marquês de Roccaverdina, por Agrippina Solmo, uma das serviçais da casa e, durante muitos anos, sua amante. Depois de tê-la obrigado a contrair núpcias em branco, Antonio mata o "rival", Rocco Criscione, cegado pelas suspeitas e pelo ciúme. Um inocente, Neli Casaccio, paga com a vida pelo crime (suicida-se na cadeia) e o marquês, corroído pelo remorso, acaba enlouquecendo. A moldura dessa paixão avassaladora (que nem o casamento de Antonio com Zòsima Mugnos consegue conter) é o universo rural siciliano, representado por meio de descrições autênticas das pessoas e do ambiente em que o drama se desenrola, a começar pela própria aldeia natal do autor, transformada em Ràbbato[436], e pelo envolvimento do marquês com Agrippina (cujo nome é o mesmo da santa padroeira de Mineo), que emularia a longa relação entre Luigi Capuana e a empregada de sua família.

Depois de viver maritalmente com Giuseppina Sansone de 1875 a 1892, Capuana impõe-lhe um matrimônio de conveniência com outro homem. Os filhos nascidos desse convívio foram encaminhados pelo escritor para um orfanato da cidade de Caltagirone. Mais do que um dado biográfico, em Agrippina, segundo Donatella La Monaca, fundem-se características de duas criações verguianas: a sensualidade de nhá Pina da novela "La lupa" (que integra *Vita dei campi*) e a fidelidade de Diodata, serviçal e amante do protagonista em *Mastro-don Gesualdo*. Em relação a essa personagem masculina, pode-se estabelecer um paralelo entre ela e o marquês de Roccaverdina, pela mania de acumular bens e pela solidão que os acompanha. Para Rosario Contarino, no entanto, a expiação de Gesualdo é mais trágica e fatal, pois não a merecia, enquanto a punição de Antonio é ditada antes pela própria consciência[437].

Apesar do rigor estilístico, em *Il marchese di Roccaverdina*, há trechos menos trágicos ou

momentos nos quais a doçura se instala, o que levou Francesco Flora a apontar no livro a presença de certa piedade: mais do que para com as personagens, "piedade para com a vida"[438]. Discordando desse tipo de leitura, pois, no caso de Capuana, se poderia falar quando muito de "comoção" e não de "piedade", Gilberto Finzi vê no final do atormentado itinerário de Antonio Schiraldi "uma expiação infame, uma vingança da vida sobre a própria vida"[439]. Dentre os vários reconhecimentos que o autor e seu romance receberam, um dos mais entusiasmados foi o de Federico de Roberto, publicado por *Il corriere della sera*, em 8 de junho de 1901.

Entre *Giacinta* e *Il marchese di Roccaverdina*, Capuana escreve *Profumo* (Perfume, 1892) e *La sfinge* (A Esfinge, 1897). A primeira obra liga-se às novelas de inspiração psicológica que antecederam sua adesão ao naturalismo: o perfume, ao qual o título alude, é o exalado pelo corpo da protagonista em momentos de histeria, causados pela crise conjugal. Embora nessa narrativa ainda se manifeste certo interesse científico no estudo desse caso de psicopatologia familiar, Capuana procura distanciar-se das instâncias do movimento francês. De fato, no prefácio da segunda edição, o autor empenha-se em desmentir a lenda que o queria "paladino imaginário a qualquer custo das teorias naturalistas ou veristas"[440]. O segundo romance, que reflete o interesse do escritor pela parapsicologia[441], focaliza a arrebatadora relação amorosa de um escritor teatral com uma jovem, na qual o limite entre arte e vida se torna tênue[442].

De Roberto, no entanto, no artigo acima citado, não se refere a *Profumo* nem a *La sfinge*, talvez por ter "captado o caráter transitório de experiências todavia demasiado 'construídas'", valorizando antes as fábulas, momento feliz da veia poética de Capuana, como Giovanni Verga havia assinalado numa carta ao amigo, em fins de 1882: "Coragem pelo seu *Marchese di Donna Verdina*, torne a escrevê-lo, se não gostar; concentre-se no argumento e faça dele algo digno de estar à altura das fábulas"[443]. Uma carta anterior de Verga, escrita de Milão em 24 de setembro de 1882, vem atestar a importância das fábulas na elaboração do conjunto da obra de Luigi Capuana:

> seu volume de fábulas reconciliou-me totalmente com você. Li-as todas, uma após a outra e sem parar. Com vivo interesse não apenas pelo estudo artístico da forma, mas pelo que, de maneira recôndita, senti nele de tão sincera e profundamente entranhado no nosso caráter insular, a ponto de nossa paisagem e nossas figuras se desenharem de modo espontâneo em mim diante daquela poesia virgem[444]. Eu espero que você não tenha mudado uma vírgula da fábula genuína de nossas mulheres. Agora, parece-me que deveríamos dirigir o estudo voltado à coleta e ao desentranhamento dos cantos populares para o exame dessa forma primitiva e virgem da imaginação popular, na qual deixou uma marca grande e tão espontânea o caráter etnográfico do próprio povo, eu diria. *De fil en aiguille*, como dizem os franceses, parece-me poder-se-ia deduzir o quanto a teoria do temperamento natural seja demonstrada como verdadeira por esses documentos primitivos da índole siciliana.
>
> [...] Eu diria que, mais do que tudo, o camponês siciliano está lá por inteiro, imaginativo, resignado à fatalidade, desejoso de

> sua parte, e cético também [...] Você traduziu de forma magnífica essa poesia verdadeira e sincera, com a marca eficaz de sua ingenuidade característica. [...] devo confessar-lhe que a primeira inspiração da forma autenticamente popular, que procurei dar às minhas novelas, a devo a você[445].

A atividade de fabulador de Luigi Capuana remonta a 1882 quando, em suplementos literários e num periódico para crianças, publica quatro histórias que integrarão *C'era una volta...* (Era Uma Vez..., nas edições de 1882, 1885 e 1889) e *Il regno delle fate* (O Reino das Fadas, 1883). Graças ao sucesso editorial, seguem-se *Il raccontafiabe* (As Fábulas Recontadas, 1894), *Schiaccianoci* (O Quebra Nozes, 1897), *Chi vuol fiabe, chi vuole?* (Quem Quer Fábulas, Quem Quer?, 1908), *Si conta e si racconta, fiabe minime* (Se Conta e Se Reconta, Fábulas Mínimas, 1912) e *Le ultime fiabe* (A Última Fábula, 1919, publicação póstuma), dentre outras. A perspectiva verista leva Capuana a privilegiar aquelas histórias em que o peso da pobreza se faz sentir sobre seus humildes protagonistas, como nas novelas *Le paesane*, que, também do ponto de vista estilístico, dialogam com os dois primeiros livros de fábulas. Segundo Enrico Malato: "Por meio da representação daquele mundo fantástico e irreal, mas próprio da cultura popular, no qual o povo se reconhecia e encontrava um jeito próprio de expressar-se, é retratada a última e mais recôndita parte daquela realidade que o escritor verista esforça-se para captar e representar em todos os seus aspectos"[446].

Só que essa poética verista, que tanto encantou Verga, é rapidamente substituída por um idealismo literário, no qual a essência é imanente à criação artística, como se lê nas páginas de *Spiritismo?* (1884):

> eu assistia àquele inesperado *florescimento* de fábulas como a um espetáculo fora de mim. Assim que escrevia as usuais palavras sacramentais, "era uma vez", minhas fantásticas personagens começavam a movimentar-se, ficavam presas alegremente naquelas suas aventuras intrincadíssimas, sem que eu tivesse consciência alguma de contribuir em absoluto para isso[447].

Não é apenas nas fábulas, mas nas novelas também que Capuana tende a afastar-se do "maldito *verismo* ou *naturalismo*", da "mais do que maldita teoria da *observação direta*", como fica evidente na "Conclusão" de *Il Decameroncino*, na qual afirma que o "impulso inicial" de suas histórias surge de repente em sua mente e ele o segue como se se tratasse de "uma simples operação de memória"[448]. Cada vez mais influenciado pelas concepções idealistas, Capuana torna a afirmar a autonomia da arte, da literatura, atribuindo-lhe "uma função de suspensão e distanciamento de uma realidade perturbadora"[449], como já havia preconizado no primeiro volume de *Studi sulla letteratura italiana contemporanea* e em *Gli "ismi" contemporanei*.

Terceiro expoente da tríade de Catânia, Federico De Roberto inicia sua carreira de crítico e literato ainda adolescente, escrevendo para jornais e revistas locais; em seguida, passa a colaborar com periódicos de alcance nacional e, já em 1881, publica seu primeiro livro, *Rapisardi e Carducci: Polemica* (Rapisardi e Carducci: Polêmica)[450]. Em 1883, reúne seus textos críticos em *Arabeschi* (Arabescos) e, ao longo de sua vida, continuará a produzir monografias, coletâneas de artigos e de ensaios: *Leopardi* (1898); *Vita di Verga* (A Vida de Verga), obra incompleta, da qual publica trechos em revistas; *Il colore del tempo* (A Cor do Tempo, 1900); *L'arte* (A Arte, 1901). Também matérias políticas sobre a guerra e a paz, como *Al rombo del cannone* (O Ruído do Canhão, 1919) e *All'ombra dell'ulivo* (À Sombra da Oliveira, 1920), além de uma série de textos híbridos (entre a novela e o ensaio, ou novelas contidas em ensaios), dedicados ao estudo do amor: *La morte dell'amore* (A Morte do Amor, 1892), *L'amore: Fisiologia, Psicologia, Morale* (O Amor: Fisiologia, Psicologia, Moral, 1895)[451], *Una pagina della storia dell'amore* (Uma Página na História do Amor, 1898) e *Gli amori* (Os Amores, 1898), *Come si ama* (Como Se Ama, 1900) e *Le donne, i cavalier...* (As Damas, os Cavalheiros..., 1913).

No mesmo ano em que torna público seu único livro de poesias, *Encelado* (1887), De Roberto lança seu primeiro volume de novelas, moldadas, segundo a crítica, pela leitura de Gustave Flaubert, pelo naturalismo de Paul Bourget e Guy de Maupassant, bem como pelo verismo de Giovanni Verga e Luigi Capuana. Saudada pelo escritor de Mineo, *La sorte*, em sua segunda edição (A Sorte, 1892) – com a introdução de algumas modificações, de uma "Advertência" e de uma nova narrativa –, passa a ser estruturada como se cada novela, embora autônoma, fosse o capítulo de uma obra maior, graças à concatenação de personagens e detalhes, presentes desde o primeiro texto. A partir do relato da decadência de uma família aristocrática – em "La disdetta" (A Desdita) –, o autor investiga as relações entre as várias camadas sociais, cujo destino comum é o de serem derrotadas pela vida.

O escritor publicará ainda seis coletâneas de novelas, *Documenti umani* (Documentos Humanos, 1888), *Processi verbali* (Processos Verbais, 1890) e *L'albero della scienza* (A Árvore da Ciência, 1890), *La messa di nozze. Un sogno. La bella morte* (O Casamento Coletivo. Um Sonho. A Bela Morte, 1911, reunindo um conto longo ou romance breve e duas novelas)[452], *La "cocotte"* (A "Cocota", 1920) e *Ironie* (Ironia, 1920), das quais as três primeiras são as mais instigantes pelas reflexões teóricas que contêm e que suscitam. Em *Documenti umani* predominam os desdobramentos psicológicos das personagens: seus

impulsos, suas sensações, seus sentimentos, seu arbítrio, narrados numa prosa eclética, que aproxima uma visão objetiva da realidade de uma percepção subjetiva. Lançadas no mesmo ano, *Processi verbali* e *L'albero della scienza* respondem a um projeto estruturado e são antagônicas apenas na aparência. No primeiro conjunto de novelas, predomina a perspectiva realista, como em *La sorte*; a segunda coletânea é uma obra introspectiva, na esteira de *Documenti umani*, na qual prevalece o ponto de vista idealista[453]. Partindo da premissa de que é o tema a determinar o método e de que a realidade não possui características específicas, definidas e imutáveis, De Roberto admite a legitimidade das duas visões, uma vez que tanto naturalistas quanto idealistas estão convencidos de olhar para a vida como ela é. A verdade, assim, torna-se relativa e, nesse sentido, mais do que um obsequioso seguidor do credo naturalista, De Roberto é um escritor que tem plena consciência da crise da sociedade contemporânea. A lucidez com que reflete sobre essa crise permite-lhe atualizar a problemática do realismo, sem deixar de lado sua principal técnica narrativa: a impessoalidade[454]. Embora se coloque como observador-narrador, ou seja, como alguém externo aos fatos relatados, seguindo a lição de Zola, ao mesmo tempo De Roberto sabe que a objetividade absoluta não existe.

Em 1889, o autor dá à luz seu primeiro romance, *Ermanno Raeli*, na verdade, mais um "documento humano" ampliado. Respondendo a críticas que aproximam sua obra de *Le Disciple* (O Discípulo, 1889), de Paul Bourget, o escritor envia uma carta a uma revista, na qual declara ter entregue os originais ao editor em fevereiro daquele ano. Isso, no entanto, não quer dizer que De Roberto não tivesse assimilado os ensinamentos de Bourget e de outros autores franceses contemporâneos, principalmente nos trechos que se destacam pelo tom introspectivo e psicológico[455], o mesmo que estará presente no romance policial *Spasimo* (1897)[456]. Na história do suicida Ermanno Raeli, indeciso entre os prazeres da vida e sua esquivez, o escritor projeta uma problemática pessoal e evidencia um tema recorrente em sua narrativa: uma repulsa inconsciente à mulher, sempre idealizada, que leva a um bloqueio sentimental e erótico nas relações amorosas. Por isso, segundo Rosario Contarino,

> a paixão de De Roberto pela exploração analítica da realidade não tinha uma matriz apenas literária; ela dependia também de sua atitude moral e mental diante das coisas, feita de distanciamento e de regelada passionalidade, atitude na qual era possível reconhecer a essência daquela "misantropia" que ele enxergava em seus autores preferidos, Leopardi e Flaubert[457].

Retomando a ideia de ciclo implícita na segunda edição de *La sorte*, com *L'illusione* (A Ilusão, 1891), De Roberto dá início às narrativas dedicadas à família Uzeda di Francalanza, que continuará em *I viceré* (O Vice-Rei, 1894) e em *L'imperio* (O Império), obra cujo processo de criação foi muito atribulado, ficou incompleta e foi publicada postumamente (1929)[458].

O primeiro episódio do ciclo dos Uzeda é constituído pelo retrato interior da protagonista em sua longa meditação sobre o significado do amor e as decepções que derivam da ilusória busca desse sentimento. Em perene conflito, Teresa Uzeda di Francalanza interroga-se sobre o contraste entre a aparência e a essência nas relações sociais, entre as férreas leis do meio ao qual pertence – a alta sociedade siciliana da Itália pós-unitária, na qual os sentimentos não têm valor – e a vontade de adotar um comportamento autêntico no campo amoroso. Em virtude de seu impulso de automutilação, a personagem é derrotada nessa busca, também porque parece afastar de sua existência uma sexualidade entendida em sua plenitude (de novo, como em *Ermanno Raeli*, há uma identificação autor-personagem). Mais do que uma vítima, por sua tomada de consciência, ela é uma "pervertida". A "perversão" de Teresa reside exatamente nesse interrogar-se incessante, em que vai desmistificando suas relações afetivas, e não nos casos amorosos que teve. *L'illusione* aproxima-se de *Madame Bovary* antes pela técnica narrativa do que pela temática (os devaneios das duas protagonistas): o ambiente é representado mais por seus efeitos nos desdobramentos psicológicos de Teresa do que pelo detalhismo minucioso de suas características sociais (como seria em Zola). Ao contrário de Flaubert, narrador externo e distanciado, De Roberto adota o método subjetivo e acaba deixando o monólogo introspectivo da personagem tomar conta do romance[459].

De uma história privada, em *I viceré*, ampliando o espectro de suas indagações, De Roberto passa a debruçar-se sobre a saga de toda a antiga família feudal dos Uzeda, agora decadente e degenerescente. Nesse romance-rio, o escritor acompanha os acontecimentos que sacudiram a sociedade siciliana (e, consequentemente, a italiana) na passagem do regime absolutista dos Bourbon para o novo reino da Itália, com a instauração do parlamentarismo liberal, a fim de atestar sua profunda desconfiança, eivada de grande ironia, no progresso histórico. Dessa forma, ao otimismo oficial opõe seu pessimismo de homem do Sul diante da mudança "mais aparente do que real" acarretada pela unificação do país:

> As condições externas mudaram; decerto, entre a Sicília de antes de 1860, ainda quase feudal, e a de hoje parece haver um abismo; mas a diferença é apenas exterior. O primeiro a ser eleito pelo sufrágio quase universal não foi um homem do povo, nem um burguês, nem um democrata: fui eu, porque me chamo príncipe de Francalanza. O prestígio da nobreza não foi e nem pode ser apagado.[460]

Essa constatação de Consalvo, em sua conversa com a tia, Dona Ferdinanda, nas páginas finais do livro, resume bem o cinismo e o oportunismo de uma "casta imutável de 'vencedores'" que soube "submeter a história ao seu interesse"[461], ou seja, voltar a casaca para poder preservar seus "direitos": "quando havia os vice-reis, os nossos eram vice-reis; agora que

temos o Parlamento, o tio é deputado", dizia o pai do jovem príncipe, referindo-se ao duque d'Oragua, primeiro representante da família Uzeda a usufruir das benesses dos novos tempos e adepto da máxima "Agora que a Itália foi feita, temos que fazer os nossos interesses..."[462] Isso tudo em detrimento de outra camada social, a burguesia (representada, no romance, por Benedetto Giulente, um garibaldino que acaba cedendo às ambições da vida pública), que, apesar de sua adesão aos ideais patrióticos, por sentir-se inferior, não procurou elevar-se pelos próprios méritos, mas buscou ascender, graças a laços familiares, para uma classe que julgava superior. Dessa forma, não há heróis em *I viceré*, uma vez que todos agem guiados pelo cálculo e movidos por um individualismo amoral. Tampouco há propriamente uma hierarquia entre as personagens, pois todas estão no mesmo patamar, todas têm a mesma importância, o que levou Leonardo Sciascia (1921-1989) a denominar "democracia óptica" a técnica desse romance "multivocal e polidiscursivo", nos dizeres de Vittorio Spinazzola[463].

Publicado em 1894, *I viceré* foi praticamente ignorado por mais de cinquenta anos, embora represente a obra mais madura de Federico De Roberto, o qual, ao longo de 1892 e até meados de 1893, trabalhou com afinco na redação dessa "*machine* poderosa" (na definição de Verga)[464], que conquistou a crítica mais recente por seus procedimentos narrativos, que partem do naturalismo, para superá-lo: particularmente o distanciamento irônico e o emprego do monólogo interior, bem como o registro fiel dos diferentes níveis de fala, que se encontram e se chocam, página após página. Como afirma Carlo A. Madrignani:

> Romance de uma família e romance de uma herança, *I viceré* tem os contornos de uma obra naturalista, com toda a mecânica das paixões desnudadas com o impiedoso método do cientista-escritor. E, no entanto, estamos muito além do exemplo de Zola e das "aplicações" de Capuana, e a própria influência de Flaubert e Maupassant não encontra terreno para uma reprodução simpatomimética.[465]

Francesco Spera ressaltou o pioneirismo desse romance dentro da corrente narrativa da literatura italiana voltada para a "desmistificação crítica dos males da sociedade contemporânea"[466], a qual será mais intensa no Sul do país, que não usufruiu dos mesmos benefícios que a unificação propiciou principalmente às regiões do Noroeste da Itália, difundindo certo descontentamento na burguesia local. Daí o surgimento de outros romances, na esteira da obra de De Roberto, o que permitiu a Vittorio Spinazzola estabelecer uma triangulação entre *I viceré*, *I vecchi e i giovani* (Os Velhos e os Moços, 1913), de Luigi Pirandello e *Il gattopardo* (O Leopardo, 1957), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), enquanto romances anti-históricos. Por que anti-históricos? Porque são obras em que "um gênero literário eminentemente burguês como o romance histórico é dobrado ao propósito

de atingir profundamente a mentalidade da burguesia: seja aviltando a glória dos feitos que a levaram ao poder, seja escarnecendo da crença no futuro que a sustenta"[467].

Continuando a narrativa política de *I viceré*, em *L'imperio*, o autor focaliza a carreira de Consalvo di Francalanza no parlamento nacional, depois de sua eleição para deputado. Ao fazer circular o representante da tradicional família siciliana no ambiente das novas classes dirigentes (dominado pela falta de escrúpulos e pelo tráfico de influência), descrito com uma minúcia zolaniana, o escritor sublinha a capacidade de transformação dos Uzeda, que, ao se adaptarem à nova realidade italiana, garantem a continuidade do próprio poder. Paralela à vida do jovem príncipe em Roma, corre a narração sobre o jornalista Federico Ranaldi, defensor dos ideais que levaram à unificação do país, o qual se defronta com o oportunismo de todos os grupos políticos, não importa se progressistas ou conservadores. Do contraste entre esses dois pontos de vista surge a reprovação (isenta de moralismo) pelos atos de Consalvo, porque, em sua concepção niilista, De Roberto não quer atingir um determinado partido político ou os novos donos do poder na Itália, mas toda a sociedade, cujos valores condena e recusa violentamente[468].

É por essas obras que Francesco De Roberto pode ser considerado o representante italiano do naturalismo psicológico, o grande intérprete não só do realismo analítico, bem como de sua crise.

Giovanni Verga

Como outros intelectuais originários de regiões periféricas do país, Giovanni Verga também, apesar de ter nascido e se formado numa cidade que não era considerada inculta, deixa a ilha natal para alargar seus horizontes, medir-se com as experiências da vida mundana e dispor de editores de prestígio. As viagens à então capital do novo Reino da Itália se iniciam em 1865, mas o autor se estabelece em Florença só em 1869. Lá frequenta os melhores salões e conhece vários intelectuais, dentre os quais o anarquista Mikhail A. Bakunin, além de estabelecer sólidos laços literários com escritores, como os conterrâneos Mario Rapisardi (1844-1912) e Luigi Capuana, que permaneceu na cidade entre 1864 e 1868. Será Capuana, com quem Verga inicia uma duradoura amizade fraterna, a mostrar-lhe os novos rumos da arte literária.

Segundo Giovanni Croci, quando parte para Florença, Verga já possuía um "instinto de narrador"[469]: de fato, ainda adolescente havia escrito um folhetim abordando a Revolução Americana de 1776, nomeado *Amore e patria* (Amor e Pátria, 1856-1857), que permanece inédito[470]. Em seguida, dedica-se ao jornalismo, fundando, junto com seu ex-professor Antonino Abate, Nicolò Niceforo e outros amigos, o semanário político *Roma degli italiani* (Roma dos Italianos, 1860), o qual, como o próprio título indica, tinha objetivos unitários e antirregionalistas. Contando de novo com a colaboração de Niceforo, funda a revista *L'Italia contemporanea*, publicando sua primeira novela, "Casa da thè" (Casa de Chá, 1861), de cunho realista, e, em 1864, dirige um jornal político de Catânia, *L'indipendente*. Escreve ainda textos de fundo histórico e patriótico: *I carbonari della montagna* (Os Carbonários da Montanha, redigido a partir de 1859, cuja publicação, entre 1861 e 1862, é bancada pelo próprio autor), que retrata a Calábria na época napoleônica, e *Sulle lagune* (Nas Lagoas), romance em forma epistolar, divulgado em capítulos, em 1862-1863, pela revista florentina *La nuova Europa*, que, numa resenha favorável, já havia saudado o lançamento de *I carbonari della montagna*. Ademais, um pouco antes de sua primeira viagem a Florença, Verga havia começado a enveredar pela dramaturgia, ao conceber uma comédia de costumes, *I nuovi tartufi* (Os Novos Tartufos, datada de 1865, mas inédita até 1982), em que às intrigas e à hipocrisia da política opunha os valores familiares e cujo título aludia à peça *Tartufe* (Tartufo, 1664), de Molière.

Com a publicação de *Una peccatrice* (Uma Pecadora, 1866), concebido no ano anterior, o escritor siciliano impõe-se à atenção da crítica e do público. O romance, ao narrar o encontro entre uma bela mulher da sociedade, casada, e um jovem dramaturgo, o qual, graças a esse envolvimento amoroso, completa sua educação sentimental, apresenta uma característica que

será constante na obra verguiana: o contraste entre a atração pelos prazeres mundanos e os salvíficos valores familiares. As personagens, além de terem certa espessura psicológica, agem, fazendo desenvolver a ação; a narração é "distanciada e impessoal", apesar de a obra conter traços autobiográficos, o que significa que o autor, em busca de autenticidade, tenta transformar sua experiência em matéria literária, a qual ainda se ressente de uma maior elaboração[471].

Assim como em obras sucessivas, Verga aspirava a afirmar-se como autor de romances burgueses e também como dramaturgo, uma vez que, em 1869, escreve o drama *Rose caduche* (Rosa Decídua), e começa a engendrar a comédia *L'onore* (A Honra). Desse mesmo período, seria também outra obra teatral, *Nuvole d'estate* (Nuvens de Verão), da qual não se tem muitas notícias. A primeira peça focaliza um tema recorrente em sua obra: a disparidade de duração e de intensidade com que cada membro de um casal vive o desejo amoroso. *Rose caduche* – que, como *Una peccatrice*, inspira-se em *La dame aux camélias* (A Dama das Camélias, romance de 1848, peça de 1852), de Alexandre Dumas Filho, mas também em obras teatrais de Paolo Torelli e Paolo Ferrari (1822-1889) – não é encenada na época, uma vez que sua primeira montagem é de 1960, e será publicada apenas em 1928. *L'onore* permanecerá incompleta, apesar de algumas tentativas para retomá-la, em 1872, em 1876 e em 1878, mas Verga aproveitará suas personagens na chamada trilogia do amor – *Eva* (1873), *Tigre reale* (Tigre Real, 1875) e *Eros* (1875) – e em *Il marito di Elena* (O Marido de Elena, 1882), para o qual se inspira em *Madame Bovary*[472].

No mesmo ano de 1869, Verga esboça *Eva* e elabora *Storia di una capinera* (1871), que é antes publicado em capítulos na revista de moda *Corriere delle dame*[473] (Milão, 1870) e depois lançado em volume (1871)[474]. Esse também é um romance de caráter epistolar, que dialoga não apenas com *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Últimas Cartas de Jacopo Ortis, 1817), de Ugo Foscolo, mas ainda com *Die Leiden des jungen Werthers* (Sofrimentos do Jovem Werther, 1774), de Goethe e *La Religieuse* (A Religiosa, 1780), de Denis Diderot, ou com personagens manzonianas como a monja de Monza (*I promessi sposi*) e Ermengarda, da tragédia *Adelchi* (1822), e toda uma série de obras de mesma temática, como sugerem a crítica da época e a hodierna. Apesar das referências literárias apontadas acima, também em *Storia di una capinera*, Verga parte principalmente de relatos familiares e de episódios vivenciados, como a questão da supressão dos conventos e das disposições sobre os bens das corporações religiosas estabelecidas depois da unificação do país em 1866, à qual havia se referido rapidamente em *I nuovi tartufi*.

Seu método de trabalho, portanto, está muito próximo daquele dos naturalistas, os quais, além de recolherem numa caderneta de anotações suas observações sobre o cotidiano circundante, para transformá-las depois em páginas literárias, muitas vezes voltavam a percorrer o cenário de suas obras, desconfiando da própria memória. Um modo de apreender a realidade que Verga aperfeiçoa, quando, como Luigi Capuana e Federico De Roberto, passa a interessar-se pela fotografia, principalmente entre 1878 e 1911. Isso não significa, contudo, que o escritor, ao elaborá-lo artisticamente, não enriqueça o material apreendido com outras sugestões: por exemplo, contribuem para a composição de *Vita nei campi* (Vida no Campo, 1880) e *Novelle rusticane* lembranças da infância, imagens fabulosas, fotos tiradas junto com Capuana, textos literários e sobre provérbios, usos e costumes da ilha – como *Proverbi siciliani* (Provérbio Siciliano) e *Usi natalizi, nuziali e funebri del popolo siciliano* (Costumes de Natal, Casamentos e Funerais do Povo Siciliano), do folclorista Giuseppe Pitrè; *Raccolta di proverbi siciliani* (Coleção de Provérbios Sicilianos), que o abade Santo Rapisarda havia lançado em fins do século XIX.

Mais do que a temática ou o método, interessam talvez os motivos que levaram o escritor a deixar de lado as histórias mundanas e empreender, nas páginas de *Storia di una capinera*, uma nostálgica "viagem" de volta à ilha natal. Segundo Giacomo Debenedetti, esse retorno refletiria o caráter do Verga homem e do Verga literato, lançado à conquista do sucesso artístico e amoroso, o qual, de repente, por inibição, se retrai, deixando de lado as tentativas de moldar a própria linguagem à do romance nacional e o próprio comportamento ao do *grand monde*, para declarar sua fidelidade à Sicília e a seus valores sociais. Trata-se, no fundo, do mesmo movimento pendular que caracterizará os protagonistas de *Eva*, *Tigre reale* e *Eros*, os quais, depois de terem vivido numa sociedade de luxo, aberta às últimas experiências estéticas e sociais europeias, voltam a suas raízes, a um mundo provinciano, aceitando a derrota ou à espera da morte, por terem confundido os próprios anseios com algo que a vida lhes devia. Os protagonistas desses quatro romances, contudo, ainda não são *i vinti* (os vencidos) da fase verista, aqueles que, segundo Debenedetti, a vida fez nascer sem o direito pleno à existência e que, portanto, só em parte poderiam ser culpados pela própria derrota[475].

Embora o próprio Verga critique o tema e o tom romântico-sentimental de *Storia di una capinera*, o romance é bem acolhido por um certo público – que se encanta com esse outro modelo de feminilidade vigente na época: o da mulher que se sacrifica por amor – e lhe abre as portas da sociedade milanesa. Em novembro de 1872, o escritor havia deixado Florença para

estabelecer-se em Milão, onde continua sua intensa atividade. A cidade, além de ser o centro econômico e cultural do país, tinha uma "consciência europeia"[476]; nela, Verga passa a frequentar os melhores salões literários e políticos, cafés e teatros, onde se encontra com dramaturgos como Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa (1847-1906), Gerolamo Rovetta (1851-1910), com outros escritores, dentre os quais Federico De Roberto e os *scapigliati* Luigi Gualdo (1844-1898) e Emilio Praga, com seu futuro editor Emilio Treves, sendo ainda introduzido no meio jornalístico por Capuana, que o apresenta a Salvatore Farina e a Eugenio Torelli-Viollier, diretor de *Il corriere della sera*.

Nesse período de formação ideológica para o escritor, é fundamental o contato com a *Scapigliatura* milanesa, da qual aproveita temas e sugestões que se fazem presentes no conto "X" (1874), que o próprio autor considera frustrado, e em *Eva* e *Tigre reale*, romances que Verga começa a escrever em 1873 e que depois classificará como superficiais e frívolos[477]. Embora o tenham transformado em "o poeta das duquesas", como ele mesmo dizia com desdém, essas obras, no entanto, contêm elementos que caracterizarão sua fase verista: "um obscuro fatalismo, a consciência do prevalecer de uma derrota inelutável, uma secreta simpatia pelos vencidos da vida"[478].

Depois da pausa idílica de *Storia di una capinera*, Verga retoma o tema da paixão entre uma mulher fatal e um amante atraído e perturbado por ela. As mulheres de seus romances mundanos – Narcisa (*Una peccatrice*), Eva (*Eva*) e Nata (*Tigre reale*) –, mais do que bonitas, são sedutoras, sabem cativar, sobretudo pelo olhar, como convém à *femme fatale*. Elas, no entanto, são um pálido reflexo do mito naturalista do sexo, se comparadas com uma personagem posterior de Verga, nhá Pina, protagonista da novela "La lupa" (A Loba, 1880), a qual, bem melhor do que as mulheres fatais burguesas, saberá satisfazer seus instintos e transformar seus desejos carnais numa forma de impor a sua vontade, entrando em choque com as leis sociais e morais impostas pelo patriarcado na época, o que exigirá seu sacrifício para que a ordem seja restabelecida.

A Loba, já pelo apelido e pela descrição detalhada de seus atributos físicos ("seio firme e vigoroso", "dois olhos desse tamanho e lábios frescos e vermelhos"[479]), é antes uma fêmea do que uma mulher e, embora ela não desvele publicamente seus encantos, mais do que Narcisa, Eva e Nata, corresponde àquele modelo, caro ao naturalismo, da "feminilidade fascinante e perversa que explora a concupiscência que ela faz nascer, esvazia o homem de sua força e o destrói", diante do que só há duas saídas: a castidade do seduzido ou a morte da sedutora[480],

entrando assim para a galeria das grandes personagens populares. Embora menos ousado do que os naturalistas – também porque a sociedade que ele descreve é mais fechada, mais preconceituosa, mais medíocre do que a francesa –, Verga teme as reações do público italiano a esse desvelamento do corpo (com sua nudez, suas pulsões, seu desejo, sua libido, seu gozo), principalmente do feminino, que, na esteira do naturalismo, ele introduz em sua obra desde *Una peccatrice*, e seus temores revelam-se verdadeiros, diante da reação de um resenhista anônimo, na revista *Nuova antologia* (janeiro de 1874).

Enquanto isso, Verga já começa a aventurar-se em novas experiências com a novela "Nedda" (1874), na qual, deixando de lado o mundo da burguesia e da aristocracia, focaliza a história de uma pobre catadora de azeitonas na Sicília, que peca levada pela paixão. "Nedda" surge num momento de crise na vida de Giovanni Verga, quando ele até pensou em deixar a carreira literária, mas surge também como consequência de uma nova busca estilística e temática, motivada não só pelo encontro com os *scapigliati*, como também, e principalmente, pelas leituras sobre a escola francesa que o escritor vinha aprofundando, graças a Capuana e Felice Cameroni (1844-1913)[481]. Dessas novas leituras, Verga recebe antes a sugestão de um método do que propriamente um modelo, ou, como observa Benedetto Croce, "um empurrão libertador". De fato, "um mundo completamente anômalo em relação ao burguês", um mundo que fazia parte de sua formação e resistia na sua fantasia, passa a manifestar-se "quase com prepotência para reivindicar a legitimidade da própria presença artística e moral: o da realidade popular siciliana, que tinha continuado a fermentar por baixo ou ao lado de suas experiências de jovem escritor em busca do próprio caminho e da própria afirmação"[482].

Publicada antes na *Rivista italiana di scienze, lettere ed arti* (15 de junho) e logo em seguida num opúsculo, com o subtítulo "esboço siciliano", a novela tem um êxito imediato de público e de crítica. Embora sem alcançar ainda a criação de uma linguagem autônoma, como acontecerá a partir de *Vita dei campi*, Verga começa a libertar-se de uma língua mais literária, cheia de galicismos, arduamente conquistada nos grandes centros culturais da Itália, e deixa aflorar termos, estruturas e ritmos do dialeto siciliano.

A partir de "Nedda", Verga inicia uma virada em sua carreira, mas esse termo não é unânime entre os críticos, principalmente os hodiernos. Giulio Carnazzi e Mara Santi, por exemplo, são cautelosos quanto a uma possível fratura entre "Nedda" e as obras que a antecederam. Giovanni Croci, embora admita a virada – na esteira do próprio Verga, que falava de conversão, de mudança de rumo –, prefere torná-la relativa, uma vez que não haveria um salto de uma fase a

outra. Leone Piccioni sugere a existência de dois Verga, o irrequieto e o mais sério, cada um seguindo um trilho que nunca se cruza com o do outro, enquanto Peter de Meijer coloca num "esquema constante" e geral, baseado no contraste entre "movimento turbinoso-movimento tranquilo", toda a produção do escritor, dos textos mundanos aos sicilianos, das obras-primas às realizações menores[483]. Mais do que tentar estabelecer exatamente uma data para a "conversão" ao verismo, importa antes sublinhar que o autor siciliano tenta fazer dele "seu próprio sistema de referência conceitual e metódica, seu próprio instrumento gnosiológico do real"[484].

Nessa alternância entre novos rumos e continuidade, Verga, em 1875, além de *Tigre reale*, publica *Eros* (cujo primeiro título era *Aporeo*), redigido no ano anterior, que constitui talvez o fim de um ciclo, visto que a morte de seu protagonista representaria o adeus do autor àquele universo fátuo, *kitsch* e *fané* que o tinha atraído quando jovem. Ou seja, o autor deixaria para trás o arrebatamento da juventude, marcada "por aquela abundância, por aquela eloquência, que, embora artisticamente falsas, atestam a sinceridade de um temperamento", nos dizeres de Debenedetti. Luigi Pirandello lembra que Verga tinha de libertar-se das "escórias românticas" para fazer surgir a matéria pura, para poder cavar mais a fundo na natureza humana[485], como se depreende também das páginas finais de *Eros*.

Uma questão que se coloca ao longo do período dos "romances da crise burguesa"[486] é a presença de um "romancista-personagem confidente que diz *eu*", que está implicado na narração, desde *Una peccatrice* até *Tigre reale*. A trama de *Una peccatrice*, *Storia di una capinera* e *Eva* é precedida por um prólogo; em *Tigre reale,* esse prólogo é eliminado, mas ainda há um *eu* que narra. Em todo caso, esse narrador em primeira pessoa, "entre confidente e espectador", ao começar a assumir, mesmo que de forma incipiente, uma atitude crítica, "reduz-se a mera e conveniente personagem, surge apenas intermitentemente, quando necessário; antes de desaparecer de todo, como acontecerá em *Eros*". De fato, nesse último romance – no qual a visão do escritor se torna mais irônica, pois passa a distanciar-se dos fatos narrados e a julgá-los –, "a história desenrola-se totalmente por conta própria", sem a enunciação de um "romancista em primeira pessoa", e o leitor, quando começa a narração, já está inserido numa continuidade temporal[487].

Com "Nedda" inicia-se a fase madura de Verga, a que dará origem a obras-primas, e seu sucesso leva os editores a solicitarem ao escritor outras novelas, a serem divulgadas em periódicos, antes de agrupadas em volumes[488]. Surgem, assim, coletâneas de narrativas breves, que quase sempre têm como tema o mundo popular da Sicília, retratado em seus aspectos

histórico-sociais: *Primavera* (1876); *Vita dei campi* (1880), aclamada pela crítica e pelo público[489]; *Novelle rusticane* (publicada em dezembro de 1882, mas com a data de 1883), projetada para ser o segundo volume de *Vita dei campi*, sob o título de *Bozzetti siciliani* (Esboços Sicilianos) ou *Racconti rusticani* (Contos Rústicos)[490]; *Per le vie* (1883), anunciada por Luigi Capuana como *Novelle milanesi* (Novela Milanesa)[491]; *Drammi intimi* (Dramas Domésticos, 1884), da qual três novelas serão aproveitadas no volume seguinte[492]; *Vagabondaggio* (Vagabundagem, 1887), concebida num momento de crise, pois a produção novelística do autor começa a escassear; *I ricordi del capitano d'Arce* (Memórias do Capitão d'Arce, 1891), em que Verga volta a abordar temas e personagens do ambiente mundano do início de sua carreira; *Don Candeloro e C.i* (lançada em fins de 1892, mas datada de 1893), releitura, em chave irônica, de temas, ambientes ou personagens de novelas e romances anteriores[493]. A novela torna-se "o terreno das experimentações estilísticas e temáticas mais árduas, a passagem obrigatória para alcançar as soluções revolucionárias dos romances"[494] *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), e ela, "em parte, desenvolvendo elementos já presentes na narrativa anterior; em parte, e principalmente, introduzindo outros inovadores, orienta decididamente a busca literária do autor em sentido realista, levando, num curto espaço de tempo, à afirmação de Verga como o mestre indiscutível do verismo italiano"[495].

O itinerário do Verga verista está praticamente todo contido nas novelas e nos romances que concebe no mesmo período. Para o escritor, as narrativas breves são esboços, estudos preparatórios para seus "quadros": por exemplo, na base de *Il marito di Elena*, estão visivelmente "La roba" e "Il reverendo" (publicadas em *Novelle rusticane*). Em alguns casos, contudo, pode-se dar o contrário, como em "Certi argomenti" (Alguns Tópicos, 1876), que integra *Primavera*, derivada da primeira redação de *Tigre reale*. As novelas têm vida autônoma[496] e algumas marcaram o imaginário italiano, especialmente as que retratam cenas da vida siciliana; outras podem ser consideradas obras-primas, como, por exemplo, "Jeli il pastore" ou "Rosso Malpelo" (de *Vita dei campi*), talvez o texto mais verista de Verga e uma das expressões máximas de seu pessimismo, mais do que *I Malavoglia*. As narrativas breves, contudo, quando analisadas em relação aos textos de maior fôlego, adquirem outros aspectos interessantes para os estudiosos, por revelarem o método de pesquisa de seu autor, o qual trabalha com vários gêneros (inclusive o teatral[497]) ao mesmo tempo. Como salienta Mara Santi:

> Novelas e romances são redigidos paralelamente, de modo que se verifica uma constante transfusão de temas, personagens e técnicas narrativas das primeiras para os segundos, uma relação textual muito estreita que testemunha a proximidade, por exemplo, entre *Vita dei campi* (1880) e *I Malavoglia* (1881), *Novelle rusticane* (1882) e *Il marito di Elena* (1882),

Vagabondaggio (1887) e *Mastro-don Gesualdo* (1889). As novelas, nessa relação de reciprocidade entre gêneros, representam [...] a fase de laboratório, e cada coletânea pode ser considerada um momentâneo ponto firme, baseado no qual, de um lado, prossegue a experimentação novelística, do outro, se escora o grande afresco dos romances.[498]

A esse fecundíssimo período de atividade literária pertence também *Padron 'Ntoni*, um "esboço marinharesco", que Verga começa a elaborar em 1874 e reluta em publicar, num primeiro momento, por parecer-lhe "deslavado", como escreve a Treves, em 21 de setembro do ano seguinte. Torna a redigi-lo e, em 1876, pede ao editor para anunciar sua publicação em *L'illustrazione italiana*, mas o texto permanecerá inédito[499]. Estava lançada a semente do primeiro livro do ciclo *La marea* (A Maré), mais tarde intitulado *I vinti* (Os Perdedores), projeto que confirma a adesão de Verga ao verismo, ao qual se dedica com afinco.

Em *Padron 'Ntoni*, depois *I Malavoglia*[500], o autor narra a história dos Toscano, conhecidos como os Malavoglia, uma família de pescadores chefiada pelo patriarca Padron 'Ntoni, cuja ruína começa depois da malfadada tentativa de obter um lucro suplementar com a venda de uma carga de tremoços. O jovem 'Ntoni, ao servir na Marinha, descobre o mundo e procura se apartar dessa vida de sacrifícios, que os outros membros da família aceitam com resignação, mas acaba derrotado. Enquanto isso, os irmãos que conseguiram sobreviver aos lutos e às desgraças que se abateram sobre a "casa da nespereira", tentam reconstruir a unidade familiar. Ao coro coletivo de toda a aldeia de Acitrezza (um distrito de Catânia), com seus diálogos e seu disse me disse, se mistura e se (con)funde a voz de quem narra, numa narrativa extremamente vivaz, colorida e eivada de uma fina ironia, índice do distanciamento do narrador. Se há uma "coincidência" de linguagem, isso não quer dizer que haja uma concordância quanto à visão de mundo, apesar de certa *pietas* com que o escritor se debruça sobre suas personagens. É essa visão externa que leva Asor Rosa a afirmar que, mais do que a simpatia e a admiração pelo povo, o que há, na obra do autor siciliano, é a verdade e o culto do real, na esteira do pensamento de Antonio Gramsci (1891-1937), que critica em Verga "uma atitude de fria impassibilidade científica e fotográfica, ditada pelos cânones do verismo, aplicados mais racionalmente do que por Zola"; em consequência disso, "o povo do campo é visto com 'distanciamento', como 'natureza' sentimentalmente estranha ao escritor, como espetáculo"[501].

Verga, na verdade, não se deixa contaminar pelo populismo e isso se manifesta também do ponto de vista linguístico, pois se coloca como mediador entre um módulo narrativo que expressa as inflexões de uma fala coloquial regional e a norma culta de seus leitores. De fato, o escritor tem que medir-se com a língua literária (o italiano) sem perder de vista uma linguagem popular (o siciliano), de onde a importância dada aos provérbios para recriar o ambiente

retratado. Para Antonio Candido, contudo, a presença dos provérbios, enquanto "manifestação da cultura parada e fechada", faz com que a estrutura do grupo se mantenha imutável, destinando ao malogro quem tenta subtrair-se a ela:

> O provérbio, exprimindo a fixidez do discurso e do mundo, é um instrumento de que o homem dispõe a fim de interpretar e julgar, de identificar e prever. [...] Os provérbios costuram o mundo segundo um corte definitivo, que imobiliza a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação ou de sentimentos já imobilizados. A ironia, que vai do provérbio ao enredo e do enredo ao provérbio, é que este é quase sempre uma verdade apenas aparente, sendo no fundo um equívoco, que só parece certo na medida em que exprime o mundo ideal das expectativas, sem correspondência com o real. [...]
>
> Indo mais longe, vemos que esta ironia é particularmente ambígua. Se de um lado o provérbio é congelamento da experiência passada, do outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e agir. Segundo ele, o futuro previsto é o passado, pois o que anuncia para adiante é o que sempre foi atrás; e esta justificativa da perpetuidade social empresta-lhe um cunho nitidamente ideológico. [...] A rigidez das normas e a rigidez linguística do provérbio se justificam mutuamente.[502]

A essa aparente imobilidade da representação verista podem-se contrapor, seguindo a leitura de Emerico Giachery, "motivos mais profundos, movimentos existenciais primários" que cadenciam o romance, como a repetição *versus* a mudança, e a permanência *versus* o "grande tema – ou antes 'supertema', ou 'prototema' – do ir", como no caso do jovem 'Ntoni, o qual (ao contrario de Verga que voltou para a Sicília e nela se reencontrou), depois de ter regressado para casa, abandona a aldeia porque, se outrora não sabia nada, agora sabe tudo: "'Ntoni parte para o desconhecido numa página extraordinária que não tem igual na literatura da época e que tanto transcende liricamente os pressupostos veristas"[503]. Em todo caso, não se pode esquecer que Verga é um representante daquela burguesia agrária culta e que talvez, mais do que uma visão estática, o que há nele é "a recusa da esperança populista e das sugestões socialistas", isto é, o "desencantamento pelo mundo", que o leva a comparar o progresso a uma *marea* ("maré") ou *fiumana* (cheia) que arrebata e destrói o destino dos homens[504], como escreve no prefácio de *I Malavoglia*, referindo-se a todo o ciclo de *I vinti*.

A gestação do romance se reflete na elaboração de *Vita dei campi* (e vice-versa) e de *Novelle rusticane*. Se "Cavalleria rusticana" (Cavalaria Rústica) deriva diretamente do episódio dos amores do jovem 'Ntoni com moças da aldeia, o imobilismo social a que estão condenados o velho pescador e sua família em "Fantasticheria" (Devaneio) espelha a mesma condição que aprisionará Padron 'Ntoni e seu núcleo familiar, enquanto "Pane nero" (Pão Preto) pode ser considerada um desdobramento cínico de *I Malavoglia*, com a degradação da figura do chefe de família e a afirmação de uma nova provedora, que reconstitui o lar desfeito graças a seu corpo oferecido como mercadoria de troca. Em janeiro de 1881, é publicado, em

La nuova antologia (A Nova Antologia), o episódio da tempestade, sob o título de "Poveri pescatori" (Pobres Pescadores), e, em fevereiro, é lançado o romance, do qual, em abril de 1880, Verga havia mudado o título e cortado as primeiras 42 páginas, para que resultasse mais eficaz e interessante, mesmo sabendo que, com isso, sacrificava paisagem, personagens e ambiente. Entrementes, o escritor engendra o projeto de *La marea*, o qual, retomando a "ideia zoliana de ciclo e a balzaquiana de comédia humana"[505], o entusiasma, como resulta de cartas enviadas a seu advogado Salvatore Paola Verdura, em 21 de abril de 1878 (quando se refere pela primeira vez ao conjunto de obras), e ao editor Emilio Treves, em 19 de julho de 1880.

Num primeiro momento, o novo romance desnorteia o público e é acolhido friamente pela crítica. Mesmo desolado, o autor, contudo não renega sua obra, confirmando o que já havia externado durante a redação do romance, quando defende o conceito de que "a arte para ser eficaz tem que ser sincera, e que toda a questão e a importância do realismo residem em que quanto mais se conseguir tornar *imediata* a impressão artística, mais ela será objetiva, portanto verdadeira ou real, como quiser, mas sempre bela"[506]. E Verga vai mais longe, pois, para ele, a obra de arte ideal é independente do autor, tem vida própria e contém em si todo o seu organismo. Nela, a forma é inerente ao tema e está intimamente fundida com o próprio pensamento, o que o leva a proclamar que a forma e o método adotados para *Vita dei campi*, *I Malavoglia* e, posteriormente, *Mastro-don Gesualdo* são demasiado necessários para renunciar a eles, mesmo que isso lhe custe a adesão de um número maior de leitores[507].

Apesar da primeira reação da crítica e do público, mas animado pelo apreço de seus amigos, que culmina na já citada resenha que Capuana publicará em maio, Verga começa a dar vida ao segundo romance do ciclo, *Mastro-don Gesualdo*. A elaboração do primeiro esboço é árdua, pois o autor o redige sete vezes até 1883; em 1884, deixa-o de lado e aproveita o material para escrever três narrativas breves, "Come Nanni rimase orfano" (Como Nanni Ficou Órfão), "Vagabondaggio" e "Mondo piccino" (Mundo Pequeno), as quais confluirão na novela "Vagabondaggio", publicada em 1887, ano em que consegue superar a crise expressiva e lançar "Nanni Volpe" (cujo protagonista prefigura Gesualdo Motta) e "Quelli del colera" (Aqueles do Cólera), em que, como nos capítulos I e II da terceira parte do romance, são descritos os efeitos da epidemia de cólera; além de oferecer, como "Libertà" (Liberdade), material para as cenas de multidão ou insurreição. Nessas três últimas novelas, e em outras de *Vagabondaggio*, Verga se exercita no monólogo interior, já empregado em "I galantuomini" (A Pequena Nobreza) e "Pane nero", as quais, junto com "La roba" (O Material), "Il reverendo" (O Reverendo) e ainda

“Malaria” (Malária) e “Don Licciu Papa” (Dom Licciu, o Papa) estão na base da gestação de *Mastro-don Gesualdo*[508], filtrado pelo discurso indireto livre, que havia caracterizado também *I Malavoglia*.

Entre julho e dezembro de 1888, em onze números da revista *La nuova antologia*, publica o texto, cujos capítulos reelabora à medida. Em seguida, começa a pensar na edição em volume, mas o que deveria ser uma rápida revisão, acaba se tornando uma nova redação, que se prolonga por um ano, com correções radicais feitas também durante a fase de impressão; os críticos evidenciarão que o autor, em busca da perfeição, não hesitou em escrever o livro *ex novo*. Em fins de 1889 (mas com a data de 1890), o romance é lançado e o enorme sucesso de crítica e de público leva Verga a pensar imediatamente na continuação do ciclo.

Se, em *I Malavoglia*, “romance policêntrico e polifônico”, suspenso no tempo, a narração coletiva amarra os acontecimentos de modo que “cada personagem se reconhece nos comentários e nas reações dos outros”, *Mastro-don Gesualdo*, com seu grande protagonista comparável às personagens de Balzac, “marca a volta ao romance clássico, monocêntrico”, cujo módulo narrativo é cadenciado pela temporalidade: a história de Gesualdo Motta segue *pari passu* a das lutas pela unificação da Itália e as consequentes transformações sociais na Sicília[509].

Mastro-don Gesualdo focaliza a vida de um homem do povo numa localidade agrícola (Vizzini, perto de Catânia), o qual, graças a sua tenacidade, seu trabalho, sua sagacidade para especular e praticar usura, se torna riquíssimo. A fim de aumentar e defender seu patrimônio, tira tudo o que pode dos nobres e não dá descanso aos pobres. Atormentado pela cobiça e pelo desejo de ascensão social, casa-se com Bianca Trao, uma jovem de uma família aristocrática decadente, contra a vontade de todos: dos familiares, que só se aproveitam dele; dos burgueses, que o invejam; dos nobres, que o desdenham. Infeliz no casamento e desprezado por sua suposta filha Isabella (a futura duquesa de Leyra[510]), é incapaz de entender o silencioso afeto e a fidelidade de Diodata, a empregada que lhe deu dois filhos, os quais exigirão seu quinhão. Gesualdo Motta, “subjugado pelo sentimento de um destino inelutável”[511], morrerá sozinho e desconsolado em seu palácio de Palermo, assistido apenas por serviçais (inconformados em terem que servir alguém que vinha do povo, como eles), depois de ter presenciado, impotente, à dissipação daqueles bens (*la roba*), que tinha acumulado com tanto sacrifício.

Nem mesmo o êxito financeiro consegue fazer com que o “mestre” se torne “dom”, sendo conhecido como “mestre-dom”, ou seja, fica “a meio caminho entre o mundo de origem e o

mundo desejado, marcado para sempre por um sinal de derrota"[512]. É uma espécie de punição que aquela sociedade feudal, fechada em seus privilégios, imutável em suas leis e preocupada em salvar as aparências, impõe a quem tenta ser aceito em seu círculo, ascendendo pelo próprio esforço. Movido pelo culto quase maníaco do trabalho, Gesualdo – pedreiro que se fez empreiteiro e depois proprietário agrícola – é um típico "*homo oeconomicus*" e a economia é o motor de toda a ação do romance. O dinheiro, no entanto, não lhe trouxe o esperado reconhecimento no plano social, não compensou a incapacidade afetiva, nem soube lhe assegurar a saúde e prolongar a vida, tornando-se um mito negativo[513].

Terminado *Mastro-don Gesualdo*, o autor não consegue levar adiante o projeto de *I vinti*, que havia tornado público no prefácio de *I Malavoglia*. O ciclo, que deveria "constituir uma espécie de pesquisa *sub specie narrativa* sobre a sociedade italiana, do mundo pré-industrial dos Malavoglia até as 'ideais cobiças' da vida parlamentar romana"[514], depois da representação do universo popular e daquele da burguesia empreendedora, para exatamente quando deveria focalizar a aristocracia e a alta burguesia. Enquanto membro de uma burguesia agrária, o autor siciliano, segundo Gilberto Finzi, "nega-se a *L'uomo di lusso* ou a *La duchessa di Leyra*, ou seja, substancialmente ao ambiente que não conhece a fundo, às situações que, para ele, são e permanecem para sempre distantes". Para Romano Luperini , Verga, que sempre escreve "contra algo que sente vivo dentro de si", em *Mastro-don Gesualdo*, destrói seu último mito, o de *la roba*[515]. Uma vez desaparecidos todos os mitos, e não tendo contra o quê lutar, o escritor não consegue mais elaborar uma obra de grande envergadura. Numa carta a Luigi Russo, de 10 de fevereiro de 1920, Verga atribui a interrupção do terceiro romance do ciclo ao declínio de suas forças físicas e de sua capacidade criativa. Mais do que uma questão pessoal, contudo, o que estava em jogo era o esgotamento da experiência verista.

O Legado

Enquanto declina a trajetória do verismo, afirmam-se autores como Giosuè Carducci (1835-1907), com sua poética nacionalista e progressista, e Gabriele D'Annunzio (1863-1938), que se impõe no cenário literário com *Il piacere* (O Prazer, 1889). D'Annunzio apresenta-se ainda no campo do teatro, ao opor "aos esquemas gastos do verismo e da comédia burguesa, à sua cristalização no *documento* e no retrato social", uma dramaturgia renovada em seus conteúdos e nos módulos formais[516]. Isso não quer dizer que o verismo nos palcos não prossiga, graças principalmente ao teatro dialetal, em especial o napolitano (na esteira de Salvatore Di Giacomo), com nomes de destaque, como Antonio Petito (1822-1876), Eduardo Scarpetta (1853-1925), Raffaele Viviani (1888-1950) e Eduardo De Filippo (1900-1984), este já "contaminado" por Pirandello.

Em todo caso, cumpre ressaltar que, apoiado por Capuana, entre 1880 e 1890, Verga havia se tornado um autor paradigmático, importante para a formação e o surgimento de novos escritores, como De Roberto e outros veristas, ou Pirandello e Federigo Tozzi (1883-1920), os quais, ao representarem um mundo sem mais mitos, retomam, em chave inversa, a nostalgia por aquela humanidade de raízes míticas, que havia caracterizado a segunda fase da produção do mestre. Mesmo D'Annunzio, nas novelas reunidas em *Terra vergine* (Terra Virgem, 1882) e *San Pantaleone* (São Pantaleão, 1886), não deixa de ser fiel à lição verguiana, embora exaspere as cores do universo campestre retratado. Por sua vez, De Roberto deu início a uma escola narrativa siciliana, com sua visão cética do progresso e seu fatalismo em relação à vida. Ademais, não pode ser esquecido que a novelística de Verga está na base da renovação do conto italiano do século XX.

A reavaliação da importância de Verga começa em 1903, quando Benedetto Croce lhe dedica um ensaio na revista *La critica*. Na década de 1910, vários escritores, como Renato Serra (1884-1915), Piero Jahier (1884-1966), Giuseppe Antonio Borgese, Lorenzo Viani (1882-1936) e Aldo Palazzeschi, reconhecem a importância do autor siciliano. O ano de 1920 também é crucial, pela publicação do livro de Luigi Russo, *Giovanni Verga* (lançado em fins de 1919, mas com a data do ano seguinte), em que *I Malavoglia* é considerado o ápice da poética de Verga e é destacado o caráter original do escritor e do verismo, ligado menos ao naturalismo do que ao desenvolvimento do realismo romântico. Nesse mesmo ano, Luigi Pirandello já havia tornado a resgatar não só Verga como o Capuana narrador, no discurso proferido em Catânia, em 2 de setembro de 1920, por ocasião do octogésimo aniversário de Giovanni Verga (já

homenageado em Roma).

O mesmo discurso é retomado, com pequenas variações, na homenagem prestada a Verga pela Reale Accademia d'Italia em 1931, década em que, como na seguinte (em especial depois da Segunda Guerra Mundial), os escritores, em busca de um contato direto com a realidade – que lhes permita deixar para trás os "excessos maneiristas" de D'Annunzio ou se subtrair à *prosa d'arte*, em que a valorização do estilo predomina sobre o tema –, se miram no exemplo dos veristas. São autores que antecedem ou antecipam as temáticas e os módulos narrativos neorrealistas, ou que, em algum momento de sua trajetória, atuam no âmbito do neorrealismo, como o Corrado Alvaro (1895-1956) de *Gente di Aspromonte* (Gente de Aspromonte, 1930), o Ignazio Silone (1900-1978) de *Fontamara* (1933), *Pane e vino* (Pão e Vinho, 1937) e *Il seme sotto la neve* (A Semente Embaixo da Neve, 1941), o Cesare Pavese (1908-1950) de *Paesi tuoi* (As Ceifadeiras, 1941), o Italo Calvino (1923-1985) de *Il sentiero dei nidi di ragno* (A Trilha dos Ninhos de Aranha, 1947), o Beppe Fenoglio (1922-1963) de *I ventitré giorni della città d'Alba* (Vinte e Três Dias na Cidade de Alba, 1952) e *La malora* (O Inferno, 1954). Além disso, o *pastiche* linguístico de Carlo Emilio Gadda (1893-1973) em *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Aquela Confusão Louca da Via Merulana, 1957) e a "colagem filológica" de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) em *Ragazzi di vita* (Meninos da Vida, 1955) e *Una vita violenta* (Uma Vida Violenta, 1959) revelam que, nesses autores, o emprego de uma linguagem marcada por termos populares e dialetais, numa chave diferente daquela dos neorrealistas, visava antes pôr em destaque a voz do narrador que, como em Verga, se mistura com a das personagens[517].

Há ainda outro campo artístico ao qual o verismo deixa sua contribuição: o do cinema, desde seus primórdios. A indústria cinematográfica, a partir dos primeiros anos do século XX, faz um largo uso de obras literárias, dentre elas as de autores veristas, de Grazia Deledda (1871-1936) a Emilio de Marchi, de Matilde Serao a Roberto Fucini, de Nicola Misasi (1850-1923) a Mario Pratesi, de Carlo Bertolazzi (1870-1916) a Salvatore di Giacomo. A tríade de Catânia tampouco é esquecida pela sétima arte: de Federico De Roberto, descoberto tardiamente em relação a outros autores, é adaptado, com o mesmo título, *I viceré*; de Luigi Capuana são filmados o romance *Il marchese di Roccaverdina* (quatro transposições) e os contos "Lu cavalieri Pidagnu", "Lu paraninfu", "I girovaghi" e "Malìa". Giovanni Verga é o que tem o maior número de obras adaptadas (com o mesmo título) para a tela, desde as novelas "Cavalleria rusticana" (seis filmes), "Caccia al lupo" (Caça ao Lobo, 1897), "La lupa" (duas transposições);

“L’amante di Gramigna” até os romances *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale* e *Il marito di Elena*.

A expressão máxima do verismo no cinema, contudo, é a transposição de *I Malavoglia*, que Luchino Visconti filma sob o título de *La terra trema* (A Terra Treme, 1948). A obra de Visconti constitui uma das retomadas mais significativas da representação da realidade popular praticamente afastada das telas pelo regime fascista e, nesse quadro, Verga se alça à categoria de mestre do tão almejado realismo que se desejava opor à retórica da cultura oficial. Em que pesem as divergências entre os dois autores – uma vez que o diretor faz do jovem ‘Ntoni alguém que conhece o porquê de sua miséria –, o que importa é constatar que, com a adaptação cinematográfica de *I Malavoglia*, a lição verista, especialmente a de Verga, continuou a fecundar, por outros caminhos, a cultura italiana e mundial.

Bibliografia

ANTONUCCI, Giovanni. *Storia del teatro italiano*. Roma: Studium, 1986.

ASOR ROSA, Alberto (org.). *Il caso Verga*. Palermo: Palumbo, 1974.

ASOR ROSA, Alberto. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1990.

____. Alberto. *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Savelli, 1979.

BIANCHI, Francesca. Introduzione. In: SERAO, Matilde. *Il ventre di Napoli e terno secco*. Perugia: Guerra, 2005.

BONET, Carmelo M. *El realismo literario*. Buenos Aires: Nova, 1958.

BRIOSCHI, Franco; DI GIROLAMO, Costanzo. *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi, v. IV: Dall'unità d'Italia alla fine del Novocento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

CAMILLERI, Andrea (org.). *Pagine scelte di Luigi Pirandello*. Milano: BUR, 2007.

CANTINI, Roberto. Introduzione. In: VERGA, Giovanni. *Eros*. Milano: Mondadori, 1976.

CAPUANA, Luigi. *Il marchese di Roccaverdina*. Milano: Mondadori, 2006.

____. Prefazione. *C'era una volta...* Palermo: Sellerio, 1988.

____. *Giacinta*. Milano: Mondadori, 1980.

CATTANEO, Giulio. Stretta è la foglia. In: CAPUANA, Luigi. *Tutte le fiabe*. Roma: Newton, 1992.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

CONTARINO, Rosario. Il Mezzogiorno e la Sicilia. In: ASOR ROSA, Alberto (org.). *La letteratura italiana, v. VII: storia e geografia*. t. 3. Torino: Einaudi, 1989.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Verga e il naturalismo*. Milano: Garzanti, 1976.

DE ROBERTO, Federico. *I viceré*. Milano: Mondadori, 2007.

____. *Romanzi, novelle e saggi*. Milano: Mondadori, 2004.

FABRIS, Mariarosaria. "Da Obra Escrita à Obra Filmada: Relações Entre Cinema e Literatura na

Itália". In: *Festival de Cinema Italiano 2001: Entre Cinema e Literatura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-Istituto Italiano di Cultura-NICE, 2001.

FERRUCCI, Franco. Il mito. In: ASOR ROSA, Alberto (org.). *Letteratura italiana, v. 5: Le questioni*. Torino: Einaudi, 1986.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana, v. 5: Il secondo Ottocento e il Novecento*. Milano: Mondadori, 1972.

GALLETTI, Alfredo. *Storia letteraria d'Italia, v. 10: Il Novecento*. Milano: Vallardi, 1935.

GIACHERY, Emerico. Verga, D'Annunzio, destino. *Mosaico italiano*, Niterói, ano III, n. 94, nov. 2011.

GIUDICE, Aldo; BRUNI, Giovanni. *Problemi e scrittori della letteratura italiana, v. 3, t. 1: Ottocento*. Torino: Paravia, 1988.

GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

____. *Literatura e Vida Nacional*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HAEDRICH, Alexandra. *L'opera narrativa di Maria Messina: maschi e femmine "alla deriva" in una epoca di trasformazione*. Dissertação de Mestrado. Montréal: McGill University, 1995.

LA MONACA, Donatella. *Il marchese e la maestrina: Luigi Capuana e altri studi*. Roma-Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2003.

LUPERINI, Romano. *Verga*. Roma-Bari: Laterza, 1990.

MALATO, Enrico (org.). *Storia della letteratura italiana*. Roma: Salerno Editrice, 2000. 14 v.

MEROLA, Nicola. *Giovanni Verga*. Teramo: Giunti & Lisciani, 1993.

MITTERAND, Henri. *Zola et le naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

NIGRO, Salvatore S. Una volpicina tra i villani. In: MANCUSO, Elvira. *Vecchia storia... inverosimile*. Palermo: Sellerio, 1990.

PEREGO, Elvire. Giovanni Verga (1840-1922). *Je ne suis pas photographe... Créateurs et intellectuels à la chambre noire*. Arles: Actes Sud, 2008.

PETRILLO, Raymond. Il Verga lettore: itinerari di poetica. *Campi immaginabili*, Cosenza, n. 28/29, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia. Disponível em: <www.classicitaliani.it> Acesso em 23 set. 2016.

PONTI, Benedetta. Introduzione. In: DE MARCHI, Emilio. *Demetrio Pianelli*. Perugia: Guerra, 2000.

PONTI, Carla. Introduzione. In: ZENA, Remigio. *La bocca del lupo*. Perugia: Guerra, 2000.

PROSPERI, Carlo. Schopenhauer e il disincantamento del mondo nei Malavoglia. *Campi immaginabili*, Cosenza, n. 25, 2001.

SANTI, Mara. (org.). *Racconti italiani dell'Ottocento*. Milano: Mondadori, 2005.

SCRIVANO, Riccardo. *La narrativa di Giovanni Verga: appunti per le lezioni di letteratura italiana* (*III cattedra*). Roma: Bulzoni, 1981-1982.

SIMIONI, Corrado. Introduzione. In: VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Milano: Mondadori, 1975.

SPARTÀ, Santino. Introduzione. In: VERGA, Giovanni. *Storia di una capinera*. Roma: Newton, 1993.

SPINAZZOLA, Vittorio. *Il romanzo antistorico*. Roma: Riuniti, 1990.

____. *Verismo e positivismo*. Milano: Garzanti, 1977.

TAGLIABUE. Carlo. *Cinema e letteratura italiana*. Perugia: Guerra, 1990.

VERGA, Giovanni. La parola mozzata. *Mosaico Italiano*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 64, abr. 2009.

____. *Os Malavoglia*. São Paulo: Ateliê, 2002.

____. *I grandi romanzi: I Malavoglia – Mastro-don Gesualdo*. Milano: Mondadori, 2001.

____. *Cenas de Vida Siciliana*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001.

____. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano: Uma Leitura*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1996.

____. *I grandi romanzi e tutte le novelle: I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo, Cavalleria*

rusticana e altre novelle, Racconti milanesi, Giochi d'amore e Marionette parlanti. Roma: Newton, 1992.

____. *Mastro-don Gesualdo*. Milano: Mondadori, 1981.

____. *Tutte le novelle*. Milano: Rizzoli, 1981. 2 v.

____. *Mastro-don Gesualdo*. Milano: Mondadori, 1976.

____. *Lettere a Luigi Capuana*. Firenze: Le Monnier, 1975.

____. *Una peccatrice – Storia di una capinera – Eva – Tigre reale*. Milano: Mondadori, 1975.

ZAGO, Nunzio. Introduzione. In: DE ROBERTO, Federico. *L'illusione*. Milano: Rizzoli, 2011.

7. A NARRATIVA NATURALISTA NA ALEMANHA

Helmut Galle

Se a história da literatura coloca o começo do fenônemo literário chamado “naturalismo” já nos romances dos irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt dos anos de 1860[518], pode-se dizer que esse começo se manifestou na Alemanha com um certo atraso, sendo seu ápice a década de 1885 a 1895 e seu palco as cidades de Berlim e Munique, enquanto outros centros culturais como Viena não foram tão atingidos. Reconhecendo a antecedência exemplar de Émile Zola, Henrik Ibsen e Lev Tolstói, os integrantes alemães desse movimento, no entanto, reivindicam sua particularidade alemã frente às influências estrangeiras. Esta particularidade pretendida, parcialmente devida ao nacionalismo exacerbado da época, diz respeito a certas condições sócio-históricas e literárias que, sim, estabeleceram uma especificidade alemã dentro do naturalismo europeu, a última corrente literária que apresenta uma homogeneidade estilística internacional.

No excerto a seguir apresenta-se o contexto no qual surge o movimento na Alemanha e os pressupostos teórico-programáticos, para depois analisar a prosa narrativa de alguns autores mais destacados – Johannes Schlaf (1862-1941), Arno Holz (1863-1929), Gerhart Hauptmann (1862-1946) entre outros –, e finalmente considerar a herança naturalista no primeiro romance de Thomas Mann (1875-1955).

A Situação dos Naturalistas Alemães: Condições Sociais, Condições Literárias

Duas especificidades muito enfatizadas da Alemanha moderna são a tardia formação do Estado Nacional e a continuidade da monarquia até o fim da Primeira Guerra diante de uma sociedade burguesa industrializada. A impossibilidade de determinar ativamente os processos políticos e a falta de um centro metropolitano como Paris ou Londres são fatores que explicam em parte por que os realistas alemães não tinham desenvolvido o gênero do romance social: esse gênero condutor no realismo francês e inglês durante o século XIX. Na Alemanha, o pacto entre as elites burguesas, responsáveis pelo forte crescimento econômico, e as forças do Antigo Regime, dominantes nas estruturas do poder, implicaram em uma certa abstenção política e na limitação da literatura a problemas humanos, familiares e provincianos. Constata Heinz Schlaffer em sua "breve" e polêmica história da literatura alemã:

> Motivada pelo medo de uma rebelião de forças subversivas, do proletariado e dos impulsos inconscientes, a literatura burguesa do século XIX se fechou contra as consequências intelectuais e estéticas de uma modernidade radical, que cortara os laços com o passado clássico alemão. A literatura da época pode ser chamada "realista" somente se não entendermos sob esse rótulo a observação penetrante da realidade social, mas sim o compromisso com a continuidade de postulados antigos em frente às novas condições. Estar disposto a esse tipo de reconciliação faz com que se separe a literatura dos autores mais importantes após 1848, a de Fontane e Keller, das tendências que estavam sendo encaminhadas na França com Baudelaire, Rimbaud, Flaubert e Zola.[519]

Desde a unificação da Alemanha sob a coroa dos Hohenzollern em 1871, o país encontrava-se em uma fase de desenvolvimento econômico e expansão política, tentando compensar seu atraso frente aos outros poderes europeus. Muitos artistas e autores procuraram aproximar-se do poder, apoiando-se em um cânone estabelecido pelos autores clássicos e românticos, como Paul Heyse (1830-1914), cujo renome público, décadas depois, ainda lhe proporcionou o Prêmio Nobel. Outro artista altamente exitoso naqueles anos foi Richard Wagner (1813-1883), cujo teatro em Bayreuth se converteu em um alvo de peregrinações nacionais e internacionais[520]. Embora seu *Gesamtkunstwerk* anelasse a integração revolucionária de todas as artes e, por isso, merecesse o atributo "moderno", as óperas de Wagner, contudo, podem ser consideradas o colmo tardio do romantismo. Os grandes expoentes do realismo burguês de língua alemã, Theodor Storm (1817-1888), Gottfried Keller (1819-90), Theodor Fontane (1819-98) e Wilhelm Raabe (1831-1910), ainda publicaram obras importantes; sua estética conciliadora, porém, não estava mais à altura da industrialização acelerada e dos conflitos sociais. Os últimos romances de Fontane[521] constataram as contradições nessa sociedade modernizada, que

ainda pretendia viver segundo regras cristãs e tradicionais, resultando nas tragédias individuais dos seus protagonistas. As fissuras do todo, porém, somente transluziram no fundo. A sociedade em Fontane se representa exclusivamente pelo espectro da família burguesa.

Nessa situação, surgiu a nova tendência literária que dominaria, mesmo que por poucos anos, os debates públicos, competindo dessa forma com as várias correntes do fim do século, tais como: simbolismo, esteticismo, neoclassicismo, neorromantismo, decadência, impressionismo, *Jugendstil* (*art nouveau*) etc.; cada uma reivindicando modernidade e autenticidade. Os naturalistas representaram uma ruptura com a literatura anterior e com o "idealismo" dominante do seu século e uma ruptura também – mais do que uma continuidade – com o realismo. Enquanto os realistas ainda se sentiam integrados e ocupavam uma posição reconhecida na comunicação da sociedade, escrevendo para revistas de alta tiragem, os naturalistas formulavam seus manifestos em periódicos dirigidos a um público mais limitado e especializado. A concorrência entre os autores autônomos, cujo número cresceu de 4 mil em 1895 para 7 mil em 1907[522], gerou uma diferenciação no mercado e separou os "triviais", servindo ao público massivo, dos "sérios", que procuraram soluções estéticas adequadas para os problemas da representação. Se o campo literário, na análise de Pierre Bourdieu, se desenvolveu na Paris de meados do século XIX, essa transformação aconteceu na Alemanha, segundo Christine Magerski[523], na década dos naturalistas.

Os partidários do movimento se organizaram ao redor de revistas e em associações com denominações marciais como "Kritische Waffengänge" (Batalhas críticas) e "Durch" (Por entre) em Berlim, que marcaram a relação antagônica frente à cultura estabelecida, ou enfatizaram seu caráter sociopolítico como a revista *Gesellschaft* (Sociedade) em Munique. Os naturalistas – que não necessariamente se autodenominaram assim, mas sim "realistas" ou "neorrealistas" – combateram os epígonos da arte atual e, parcialmente, o naturalismo francês, articulado de forma mais influente por Zola. Vários autores postularam um realismo "alemão" que, pouco depois, se transformará em um regionalismo conservador[524]. Mas nos anos de 1880, a posição política do movimento estava em oposição à cultura do Estado monárquico, à censura, ao militarismo e à situação social dos trabalhadores[525]. O progresso desejado não implicava em uma revolução e, muitas vezes, articulava-se em tópicos demasiadamente vagos: jovem, social, liberal, modernista, humanista. O imperador Guilherme II, porém, rechaçava as impertinências do teatro naturalista que, por causa da censura, precisou ser apresentado em funções privadas; três autores "realistas" foram perseguidos pela justiça por "imoralidade".

Os manifestos naturalistas ainda postularam uma arte mimética: a literatura deveria representar a realidade de forma verdadeira. As ciências naturais, particularmente a biologia na vertente de Charles Darwin (1809-1882), e os problemas sociais foram considerados – com Zola – a base de uma literatura séria, embora "gênio", "ideal" e "romantismo" ainda não fossem conceitos completamente abandonados pelos autores dos primeiros manifestos. Metáforas técnico-científicas – "microscópio", "câmara fotográfica", "experimento" – foram usadas para descrever o processo da reprodução da realidade pelo artista. Passaram a estudar o ambiente social, que condiciona o comportamento das pessoas, e sua constituição física, determinada geneticamente. Os detalhes periféricos e grotescos, os infames e marginalizados, os atos amorais e criminosos se dignaram a ser descritos.

Como as ciências da época buscavam e definiam as "leis" dos processos de cada área da natureza e da sociedade, Arno Holz procurava a lei própria à arte no seu livro *Die Kunst: Ihr Wesen und ihre Gesetze* (A Arte: Sua Essência e Suas Leis, 1891-1892)[526]. O título soa pretensioso e sistemático; o texto, no entanto, se dá de forma bastante irônica e ensaística. A intenção do autor é, realmente, formular a regra básica da arte – não do naturalismo. Em sua função de teórico, o autor se coloca não como partidário do movimento, mas sim como um pensador independente, em uma ardente polêmica contra a obra crítica de Zola (a quem Holz respeitava muito como autor prático do romance), particularmente contra a frase "Uma obra de arte é um ângulo da natureza visto por um temperamento"[527], e contra a ideia de que o romance experimental poderia funcionar como um experimento nas ciências naturais[528]. Para Holz, o "temperamento" pleiteado por Zola significava um retrocesso à metafísica, além de ser uma mera repetição de Hippolyte Taine. Holz critica que, para Zola como para todos os pensadores anteriores, o objetivo da arte é algo diferente da natureza. Sua tese contrária foi expressada pela fórmula: "arte = natureza – x"[529]. Ou, em uma frase mais explicativa, "A arte tem a tendência de ser de novo a natureza; ela se converte naquela na medida dos seus meios e sua utilização."[530] Na afirmação supracitada, Holz presume ter achado empiricamente essa "tendência" da arte em querer "ser" a natureza. Isso é o postulado talvez mais radical da mímesis: a estética representacional. O "x", os meios de representação e o fator subjetivo não se submetem a um juízo crítico, a arte maior não seria uma cópia fiel que, como o autor admite claramente, não pode existir e não seria desejável. Mas a radicalidade dessa tese provocou mal-entendidos. Segundo Meyer[531], Holz teve que se defender contra a suspeita de propagar a "reprodução mecânica", invocando pelo contrário a "liberdade da criação". Essa liberdade, porém, não se realizaria na força imaginativa, mas nos experimentos com os meios de representação. Mesmo

assim, Holz vislumbra o objetivo da arte – buscar a verdade – numa esfera fora da arte. De fato, seus experimentos formais, expostos a seguir, na tentativa de realizar uma mimese extrema, romperam com o modelo da narração convencional e abriram caminhos para os experimentos formais das vanguardas. Nesse sentido, o naturalismo está na transição à modernidade, mas ainda não tomou o passo definitivo.

Além dos estímulos franceses, russos e escandinavos, o naturalismo alemão procurou suas referências nos movimentos *Tempestade e Ímpeto*, *Jovem Alemanha* e em Georg Büchner (1813-1837)[532]. A obra de Büchner foi editada em 1879 e exerceu um forte impacto nos autores, embora seu editor tenha se convertido em adversário dos naturalistas. Trabalhando na sua novela *Bahnwärter Thiel* (Guarda Ferroviário Thiel, 1888), Gerhart Hauptmann proferiu uma palestra sobre Büchner no clube literário dos naturalistas berlinenses "Durch" (Por entre)[533]. Em *Woyzeck* (1879), *Dantons Tod* (A Morte de Danton, 1902) e *Lenz* (1839), já se relacionavam os problemas das classes sub-burguesas, a doença mental, o crime, a sociedade e a natureza destruidoras e isso por meio de formas estéticas que não se preocupavam com a harmonia, a unidade e os ideais. A radicalidade e a violência de Büchner encorajavam os autores do fim de século, fornecendo um modelo naturalista autóctone *avant la lettre*.

Um fenômeno paralelo ao naturalismo, não necessariamente equiparado, é a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nietzsche tinha publicado a maioria de seus livros nos anos de 1880; a partir dos anos de 1890 pode-se constatar uma maior ressonância entre os jovens intelectuais, particularmente entre os posteriores representantes dessa decadência, como os irmãos Heinrich Mann (1871-1950) e Thomas Mann, os grandes poetas líricos do fim do século St. George, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Reiner Maria Rilke (1875-1926), e também os expressionistas, Alfred Döblin (1878-1957), Gottfried Benn (1886-1956) e Carl Sternheim (1878-1942). O aspecto da sua filosofia que impressiona, em primeiro lugar, a geração do naturalismo é a afirmação entusiástica da vida, que é muito aclamada pelos irmãos Julius Hart (1859-1930) e Heinrich Hart (1855-1906), Hermann Conradi (1862-1890), Otto Erich Hartleben (1864-1905) e Arno Holz[534]. Ainda que Nietzsche não apreciasse o naturalismo como movimento artístico[535], existia uma estreita afinidade entre a dedicação naturalista a todos os elementos abjetos da realidade e o cultivo do enjoo na sua filosofia, recentemente analisada por W. Menninghaus (1999). Expor-se à repulsa, afirmar as secreções físicas, o corpo grotesco e tabuisado, faz parte tanto da superação do ascetismo e do apolínico como também do programa anticlassicista do naturalismo. A diferença percebida por Nietzsche está no fato de que, para

ele, o dionisíaco deve ser integrado na vida, enquanto o "naturalismo parisiense" procura única e obsessivamente o feio e o mórbido para produzir efeitos de "repugnância e surpresa"[536].

Outro motivo central dos naturalistas alemães mistura o vitalismo de Nietzsche (mal-entendido) com o darwinismo (também mal-entendido). É a força vital, não a força do espírito, que vence na luta por sobrevivência. Os autores não se cansam de ilustrar esse monismo materialista e a determinação das figuras pela herança genética e pelas condições do ambiente social. Se os detalhes do dia a dia foram, de fato, pesquisados e rendidos de forma meticulosa, a tendência geral das obras é confirmar mais uma vez essa filosofia. Nesse sentido, o naturalismo não se aproxima mais à "verdade" qualquer outra literatura anterior ou posterior, mas ajuda a destruir a ideologia idealista, dominante na cultura do século, um humanismo simplificado e petrificado que converteu as esperanças frágeis de Goethe e Schiller em uma suposta propriedade da sociedade burguesa.

A Narrativa de Arno Holz e Johannes Schlaf

Entre os anos de 1887 e 1892, os autores Arno Holz e Johannes Schlaf dividiram um apartamento em Berlim e escreveram, de forma simbiótica, uma série de textos, dos quais a narrativa *Papa Hamlet* (1889) foi a mais influente e avançada. A ambição de Holz era ser o grande inovador da literatura alemã e, com seu entusiasmo e sua criatividade, contagiou seu amigo Schlaf que, por sua vez, já estava habituado ao naturalismo francês e a obra de Zola, do qual tinha traduzido vários livros. Os dois se converteram em pioneiros do naturalismo alemão, publicando seu estudo narrativo sob o pseudônimo Bjarne Holmsen e simulando que seu texto fosse a tradução de um escritor norueguês, ainda pouco conhecido, mas muito promissor. Essa ficção aproveitou-se, com sucesso, da moda de escritores escandinavos como Ibsen e Björnstjerne Björnson (1832-1910) e facilitou lançar na Alemanha tanto o movimento naturalista como esses dois novos autores. O prefácio do "tradutor" cria, inclusive, uma biografia para esse suposto autor que poderia servir de modelo para o poeta que produz capital simbólico em vez de econômico. Nesse prefácio descreve-se a narrativa não como obra de arte aperfeiçoada, mas sim como conjunto de "estudos" de tonalidade sombria[537]. A mistificação funcionou durante sete meses e as edições posteriores incluíram um segundo prefácio com a documentação das primeiras críticas ao fictício autor norueguês. O paratexto incorpora, por conseguinte, o debate sobre o posicionamento da obra no campo literário, no qual os críticos conservadores aparecem vencidos pela maquinação desses dois autores inovadores.

Esse texto de quarenta páginas, dividido em sete capítulos, trata da decadência de um ator desempregado, de sua esposa e seu filho, ainda bebê. A história está ambientada na típica miséria da boêmia, incluindo a tuberculose da esposa, a cachaça, o amigo pintor fracassado e a malévola dona da hospedaria. Toda ação é pouco original, mas a rapidez da derrota do protagonista Thienwiebel não conserva nada do romantismo sentimental da obra de Murger e segue a linha de Zola. No fim, Thienwiebel mata seu próprio filho por sentir-se incomodado pelos gritos e morre, bêbedo, na rua.

O aspecto mais interessante nesse texto, porém, é a forma da narração. O primeiro capítulo – podia-se dizer, também, a primeira cena – carece completamente de uma exposição, e o leitor dificilmente consegue orientar-se no diálogo fragmentado sem a indicação dos falantes, sem explicações de um narrador. Percebe-se, vagamente, que o ator Thienwiebel apresenta orgulhosamente seu filho recém-nascido ao vizinho e à dona da hospedaria, usando dialeto, gírias, interjeições, anacolutos, enfim, uma linguagem idiossincrática, infiltrada por citações

shakespearianas. Dos 23 parágrafos desse capítulo, dezoito fazem parte do discurso direto. A única figura introduzida é a do protagonista, e essa introdução se faz em discurso indireto livre: "Quê? Esse era Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, o grande Hamlet invicto de Trondhjem? Estou comendo ar e sou embuchado por promessas? Não se pode cevar melhor capões?"

O leitor pode atribuir essas orações ao próprio protagonista que, no que segue, fala constantemente dessa forma orgulhosa de si mesmo e se serve excessivamente da obra de William Shakespeare. O "diálogo" não prossegue de maneira lógica, mas com rupturas, pausas e exclamações e essas manifestações são apontadas – até a entoação – pela escrita.

– Oi? Quê? Que diz's 'ora?
– O que, Nielzinho? O quê?
– Burro!
– Mas Thiiienwiebel!
– Amalia?! Eu ...
– Ai! Olha só! Nãão, issso!
– Hem? Quê?! Famoso maroto! Meu maroto! Meu maroto, Amalia! Hem! Quê?[538]

Aproximando-se ao drama, essa narrativa negligencia a descrição do visível para registrar nitidamente os atos de fala (e sons em geral), sem considerar os problemas de entendimento do leitor: sem causas, contextos, motivações. A compreensão se dificulta ainda mais porque o protagonista, no percurso da história, mistura sua situação real com o papel de Hamlet, chamando sua esposa enferma de Ofélia, o bebê de Fortimbrás e o pintor vizinho de Horácio. Se Hamlet esconde suas intenções sob a loucura fingida, Thienwiebel finge a loucura de não poder mais diferenciar entre seu papel e a realidade, mas essa ficção logo se converte em um hábito do qual a figura não pode sair. Ele vive em fantasiar sua grandeza como artista, embora sua inatividade irresponsável conduza a família à ruína.

A maneira como *Hamlet* – na tradução de August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), praticamente um clássico alemão – é utilizado evidencia o abismo entre a verdadeira arte e o mundo pauperizado do pseudoartista. Sua reputação existe somente na sua fantasia, a sociedade o ignora como ignora a arte em geral: seu pintor amigo sobrevive somente aplicando seu talento para fins úteis, pintando cartazes comerciais. Embora o protagonista e seu destino careçam de qualquer dimensão profunda e trágica, o papel de Hamlet não é arbitrário. A loucura de Thienwiebel e seu uso do discurso da tragédia marcam a ruptura comunicativa entre ele e as outras figuras da história. O protagonista de Shakespeare ainda se comunica com o público sobre a natureza corrupta da realidade em que vive e se recusa a atuar normalmente[539]. O

protagonista de Holz e Schlaf mostra só a corrupção de tudo e, com sua própria incapacidade artística, também a insuficiência de uma estética que pretende conter um sentido superior além da realidade apresentada. Hamlet, metonímia da arte idealista, cai no veredicto junto a Thienwiebel, sua paródia miserável. Alfred Jarry parece bastante próximo.

A ausência de um narrador, de um esqueleto racional, de um passado e futuro, entrega os personagens a um presente de acontecimentos contingentes e imanentes. As ações somente reagem a impulsos imediatos e vãos (fome, sede, preguiça, desejo de embriaguez etc.) e não correspondem a significados positivos ou negativos num modelo moral ou metafísico. Diferentemente do realismo anterior, a "desilusão de certos aspectos da existência", como observou Fritz Martini, "não se integra numa imagem ou sistema superior do mundo, sejam esses baseados de forma estética, ética ou social" [540]. O público da narrativa do naturalismo deve enfrentar-se sem piedade com a situação denominada "desabrigo metafísico" por György Lukács e reagir de forma defensiva.

Por outro lado, o "naturalismo consequente" de Holz e Schlaf – chamado também *Sekundenstil* (estilo imediato) por acompanhar os fenômenos em "tempo real" – apresenta traços que visam à corrente denominada impressionismo literário: a dissolução do discurso narrativo em um sequência de elementos auditivos e visuais facilmente pode ser radicalizada a uma série de percepções subjetivas, organizadas exclusivamente pela perspectiva fixa do sujeito[541]. No seu projeto de "poesia universal", *Phantasus* (1898-1899), que ocupou Arno Holz durante uma década, o próprio autor ultrapassou os limites entre as duas tendências contemporâneas.

A Narrativa de Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmann, autor da escandalosa peça sobre os tecelões silesianos (*Die Weber*, Os Tecelões, 1893), recebeu o Prêmio Nobel em 1912, tornou-se parte da matéria canônica nos colégios alemães e, ao lado de Thomas Mann, o foi o "representante" da literatura alemã na primeira metade do século XX. Hauptmann frequentava, no fim dos anos de 1880, agrupamentos naturalistas e sua produção daquela época foi percebida neste contexto. Mais tarde, o autor enfatizou ser um "platônico nascido" que se considerava um "mero meio e instrumento colocado à disposição da expressão inconsciente de um ser superior, até de um mistério original"[542]. Ainda que essas afirmações expliquem, de certa forma, algo sobre sua prática de escritor, podem ser consideradas também como estratégia de relativizar o vínculo estreito com o naturalismo. O nome do autor permaneceu sempre associado a esse movimento social e provocativo, mais do que ele podia apreciar nas décadas seguintes, quando queria ser visto como "vicário de Goethe na terra" (seu nome circulava brevemente como candidato para a presidência da República de Weimar).

Bahnwärter Thiel foi o terceiro texto publicado pelo autor e fundamentou sua fama ainda antes da série de dramas naturalistas. O subtítulo genérico "estudo novelístico" alude tanto à herança clássica como à ambição científica de Zola e seus adeptos alemães.

Surgida no Renascimento europeu, a novela avançou como o gênero narrativo mais exigente da literatura alemã no século XIX. Os modelos de Goethe, Heinrich von Kleist (1777-1811), Keller e – particularmente para Hauptmann – Georg Büchner provocaram tanto a imitação como a reflexão teórica. Segundo a teoria, a novela deveria concentrar-se em um só "evento extraordinário, realmente sucedido"[543]. Sendo considerado um exercício altamente artístico pelos autores alemães do século XIX, a novela adquire uma estrutura semelhante ao drama: a ação se desenrola de forma linear, sem desvios; ademais, o número de personagens é limitado, os detalhes narrados encontram-se rigidamente subordinados ao objetivo da narrativa. Em muitas novelas, um certo objeto aparece reiteradamente e adquire uma função focalizante e simbólica referente ao tema dessa novela – esse aspecto, a chamada "teoria do falcão", foi desenvolvido por Paul Heyse (1830-1914). A escolha desse gênero para seu texto significa que Hauptmann aceitou o desafio dos modelos clássicos.

O "estudo", por outro lado, assinala o compromisso com a realidade, uma realidade que não está à disposição da imaginação literária, mas sim exige a pesquisa do ambiente social e do tipo

humano em questão. O título inicial de *Bahnwärter Thiel* estava até mais detalhado: "novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernforst" (Estudo Novelístico dos Bosques de Pinheiros do Marco Brandenburguense)[544]. As "pesquisas" de Hauptmann consistiram de caminhadas extensas por essa zona campestre, onde ele vivia desde 1885, e conversas com trabalhadores e camponeses. A história, aparentemente, não remete a um acontecimento real[545]; o motivo do assassinato seria influenciado pela leitura do *Woyzeck*, cujo impacto foi testemunhado pelo autor na sua autobiografia[546]. Na figura do protagonista confluem, portanto, os personagens Woyzeck e Lenz de Büchner e a experiência com os homens simples, que Hauptmann conhecia na região de Erkner, a alguns quilômetros de Berlim[547].

O protagonista Thiel é um homem forte, bondoso, terno, religioso e trabalhador, empregado da companhia ferroviária, responsável por um certo trecho da linha. O casamento com Minna, uma mulher fina e espiritual, resulta em um filho, mas a esposa morre no sobreparto. Thiel casa de novo com Lene, uma mulher sensual e robusta, porque precisa de uma dona de casa e uma mãe para seu filho. Em contraste ao caráter religioso da primeira esposa, Lene excita seus instintos sexuais e, pouco a pouco, sabe dominá-lo por sua atração física, negligenciando e humilhando ao mesmo tempo seu enteado. A situação se agrava quando ela tem um bebê; Thiel sente a injustiça cometida contra o primeiro filho, mas não consegue juntar forças para enfrentar os maus-tratos da madrasta. Ele foge à cabana de serviço, consagrada a ruminar sobre as memórias do primeiro casamento. Está dividido entre sua inclinação mística e os desejos sexuais sem conseguir integrar os dois lados da sua natureza[548]. Quando o filho morre em um acidente ferroviário, por causa do descuido de sua madrasta, Thiel enlouquece, matando a esposa e o bebê.

O texto de quarenta páginas é considerado outro ponto de transmissão entre estratégias narrativas tradicionais e modernas. Diferente de Holz e Schlaf, Hauptmann utiliza um narrador autorial muito presente. A concessão à tradição novelística é a redução da ação aos elementos centrais.

O protagonista e seu contexto são introduzidos de forma descritiva, destacando os elementos relevantes para configurar a personagem benevolente e piedosa que, no desenlace, será destruída. Seus processos psíquicos são evidenciados pelo uso simbólico da paisagem, da ferrovia, das esferas privada e profissional. Incapaz de afrontar o despotismo agressivo da nova esposa, Thiel estabelece um "santuário" em sua cabana de ofício, dedicado à memória do primeiro amor. A catástrofe final se encaminha no momento em que Lene, a segunda esposa,

pretende invadir esse espaço. Thiel entende isso de forma simbólica por meio de um sonho no qual ele vê Minna fugir sobre o trilho, com uma trouxa sangrenta no braço: seu bebê maltratado. A intrusão da sensualidade nesse refúgio proíbe que sua parte espiritual continue, como também impossibilitará que o filho, lembrança encarnada da primeira esposa, sobreviva.

Os detalhes realistas se limitam à aldeia, ao comportamento das personagens, à floresta e à ferrovia – a esfera vivencial do protagonista – sem que esses elementos adquiram um valor próprio: o ambiente permanece subordinado à ação, em vez de ser exposto em seu direito material. Ao contrário, a passagem dos trens recebe seu significado pelos estados mentais em que Thiel a percebe. Quando ele acorda do seu pesadelo e se coloca ao lado da trilha, a passagem do trem é descrita como algo orgânico ou uma epifania do poder transcendente. Imediatamente depois ele se lembrará do conteúdo de seu sonho.

> Pelo ar, um ofegar e um bramido soaram intermitentemente ao longe. Depois, de repente, quebrou-se o silêncio. Um estrondo furioso encheu o espaço, a trilha se encurvou, a terra estremeceu – uma forte pressão de ar – uma nuvem de pó, vapor e fumaça; e o monstro preto, esbravejando, tinha passado. Assim como cresceram, morreram pouco a pouco os ruídos. O vapor perdeu-se. Reduzido a um ponto, o trem desapareceu ao longe e o velho silêncio sagrado sepultou o canto da floresta.
>
> "Minna" – cochichou o guarda, como despertado de um sonho, e voltou para sua cabana.[549]

Semelhante ao protagonista de Holz e Schlaf, o comportamento de Thiel é determinado pelas condições da sua natureza e do seu ambiente. Seu lado instintivo e violento, uma vez ativado pelos atrativos da segunda esposa, não pode ser controlado e gera a concatenação de injustiças contra o filho, a culpa e, finalmente, a destruição do objeto de desejo – mais um autocastigo que uma vingança. O narrador não dispõe de um nível de reflexão superior a sua personagem, mas elege e organiza os elementos simbólicos que permitem ao leitor uma compreensão maior. Essa compreensão, porém, coincide com os fatos exteriores e psíquicos: faltam conclusões morais, comentários críticos sobre a situação social[550] ou outras afirmações do narrador que estabeleceriam uma moldura unificadora. Os acontecimentos aparecem tão contingentes e vazios de sentido como no caso de *Papa Hamlet*. Sob essa perspectiva, a narrativa adota uma forma de representação moderna.

O mundo da técnica, da indústria e da sociedade massificada tange o ambiente de Thiel por meio do trem, mas assim como este, o leitor percebe a ferroviária como um poder indisponível e transcendente. Ela simboliza as forças destrutivas da sua psique, sem ser a origem da sua catástrofe. Esse mesmo conjunto familiar, principalmente, poderia acontecer em uma aldeia do século XVIII, sem as implicações da modernidade. O estudo de Hauptmann, antecipando suas obras de maturidade, analisa um conflito de recorte universal, um "drama psicológico" que não

depende de uma configuração histórico-social específica[551]. No entanto, a ambientação temporal e social está tão elaborada que o leitor percebe uma imagem plástica da região de Erkner no fim do século XIX. Psicologia e ambiente parecem indissoluvelmente entrelaçados, e a estrutura – naturalista – do texto sugere que as reações do guarda ferroviário não podem ser dissociadas do seu ambiente determinador.

O Romance Naturalista Alemão

Na opinião de Martini, os dois textos curtos, abordados acima, são "as únicas obras em prosa [do naturalismo alemão] que ainda merecem uma consideração científica e didática, devido ao seu nível artístico, sua sintomática histórica e sua função pioneira"[552]. Na década do naturalismo, todavia, se escreveram, publicaram e apreciaram volumosos romances, hoje praticamente esquecidos, ainda que a historiografia literária se ocupe desses fenômenos conjunturais.

Em contraste ao recorte intimista das narrativas de Hauptmann e de Holz e Schlaf, os romancistas procuraram um ângulo mais amplo na temática e uma repercussão mais política. Como observa Günter Helmes[553], no seu estudo sobre o "romance social", os naturalistas se esforçaram por representar a miséria do proletariado para contribuir com a solução da "questão social". O público dessa conscientização continuava sendo burguês como os próprios escritores. A mudança, esperada pela maioria dos naturalistas, era mais uma política de reformas e liberalização que uma revolução. Muitos autores participaram dos debates públicos e utilizaram tanto a ficção como o ensaio para promover suas ideias. Em geral, o autor dificilmente poderia ser distinguido do narrador do romance, dado que este era revestido com os mesmos juízos e atitudes conferidos ao autor no paratexto e na vida real[554]. O estilo muitas vezes remetia mais ao *páthos* que se encontra na literatura epigonal e "idealista", combatida pelo movimento, em vez de adotar formas inovadoras que aglutinassem algo mais dos ambientes representados do que a tão só linguagem particular e subliterária. Uma consequência do determinismo, subjacente às teorias materialistas, é um esquematismo das ações e dos personagens que, por falta de autonomia, somente podem atuar de uma forma previsível dentro dos pressupostos do "experimento". O ponto de partida não é uma base empírica (= "estudo"), mas, nas palavras de Helmes, "uma construção pré-estabelecida com função explicativa" na qual as figuras não adquirem individualidade, mas atuam como "expressão animada e ilustrativa de cálculos discursivos"[555]. No que segue serão mencionados três dos autores importantes e bem-sucedidos na sua época que ainda ocupam um lugar na historiografia literária do século XIX.

Os livros de Max Kretzer (1854-1941) chegaram a uma tiragem total de 1 milhão[556], e o juízo do seu colega, Karl Bleibtreu (1859-1928), acerca de Kretzer ser um "digno sucessor de Zola"[557], corresponde a essa popularidade. Kretzer cresceu numa empobrecida família burguesa, conheceu a vida dos trabalhadores por experiência própria e começou a escrever

somente após um acidente de trabalho. Seus "romances sociais" buscam retratar a realidade urbana dos trabalhadores e dos artistas, mas o autor mantém uma atitude ambígua frente à social-democracia e seus textos carecem de elaboração narrativa e aprimoramento verbal. Em *Meister Timpe* (Mestre Timpe, 1888) é descrito o declínio de uma dinastia de artesãos causado pela ascensão da indústria massiva. A simpatia do narrador está claramente ao lado do passado do artesanato alemão, não ao lado do progresso. Nesse sentido, ele pode ser visto também em uma linha nostálgica que vem do romantismo e do realismo alemão e, após o naturalismo, continua nas vertentes retrógradas da literatura regional.

O romance *Was die Isar rauscht* (O Que Murmura o Rio Isar) de Michael Georg Conrad (1846-1927) foi planejado como um ciclo de dez volumes e pretendia narrar em forma de episódios a Munique do rei bávaro Luís II. No enredo, um grande projeto de urbanização é o enfoque que permite mostrar várias camadas sociais no seu ambiente e incluir reflexões críticas sobre a estética e a sociedade. A inovação do livro está na composição pluricêntrica e aberta, integrando cartas, monólogos e uma novela. Ao lado de trechos dedicados a percepções da publicidade urbana, que fazem lembrar de *Berlin Alexanderplatz* (1929), se leem parágrafos que se dignam mais a um romantismo trivializado: "Quem penetra naquilo que o Isar murmura? Quem encontra as notas para sua canção de ondas, eternamente cambiante, eternamente igual? E quem coloca o texto sob essas notas? Tudo é mistério. Se fora diferente, quem poderia suportar a vida?"[558] Conrad conheceu Zola e seu círculo em 1878, já que era correspondente de vários jornais em Paris, e empenhou-se depois em lançar o movimento naturalista em sua pátria. Como editor da revista *Gesellschaft* (Sociedade), a partir de 1885, Conrad foi uma pessoa decisiva para a publicação de obras da geração dos naturalistas alemães. Sua autobiografia ainda é um documento importante para o tempo e para o impacto de figuras como Nietzsche, Wagner e Hauptmann.

O romance *Maschinen* (Máquinas, 1895) de Konrad Alberti (1862-1918) mostra o mundo dos trabalhadores, dominado por máquinas demoníacas e um capitalista diabólico. O antagonista deste é um rebelde trabalhador que, violento, incita seus companheiros a destruir a tecnologia moderna. O intermediador entre os dois polos extremos é o diretor da fábrica que toma uma posição reformista e que, segundo Helmes[559], pode ser visto como porta-voz do autor. O conflito, nessa visão, resulta mais de uma eterna luta por sobrevivência do que de uma camada sócio-histórica, de acordo com o título social-darwinista do ciclo de Alberti: *Kampf ums Dasein* (Luta Existencial). Acusado de "imoralidade" no *Realistenprozess* de 1890

(Processo dos Realistas) o autor defendeu seus exageros pouco artísticos (em um romance anterior) por sua intenção de escrever "um livro moralista"[560]. Além de subordinar a criação literária à sua tendência política, Alberti adaptou conceituações e temáticas de colegas bem-sucedidos (Hauptmann, Freytag), cedeu à tentação de usar clichês antissemitas e terminou como nacionalista devoto.

A Narrativa Sob Influência Naturalista: Os Inícios de Thomas Mann

Na avaliação crítica, o naturalismo alemão ocupa um papel central na preparação dos movimentos vanguardistas do início do século XX, exacerbando a consciência de que os conceitos realistas não podem ser radicalizados a ponto de competirem com as descrições científicas e que a ficção não pode ser um meio de reprodução da realidade. O valor atual da maioria dos textos daquela época se reduz a documentos históricos[561]. Ainda que a ambição dos autores fosse retratar o seu tempo de forma fiel e abrangente, os resultados concretos não se aproximavam de uma representação tão densa e convincente que a obra de Zola mantém até hoje para seus leitores. Pode-se supor que o momento tardio do movimento alemão – considerando ao mesmo tempo a volatilidade das tendências da arte no fim do século XIX – impediu que o romance social alemão fosse realizado dentro da estética do próprio naturalismo.

O grande romance que, logo depois, chegou a ser considerado capaz de pintar a imagem da sociedade burguesa da Alemanha do século XIX foi *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (Os Buddenbrooks: Decadência Duma Família, 1901)[562]. Os inícios literários de Thomas Mann, como os de seu irmão mais velho, Heinrich, tocam a fase do declínio do naturalismo. Já em 1891, o influente teórico vienense, Hermann Bahr (1863-1934), havia formulado no seu escrito programático *Die Décadence* (A Decadência):

> A arte agora quer sair do naturalismo e procura o novo. Ninguém sabe ainda o que será esse novo [...]. Somente para fora! A todo custo sair da realidade nítida, para o escuro, para o estranho, para o escondido – isso é hoje a solução para muitos artistas. [...] Alguns chamam-no decadência, como se fosse a última fuga dos desejos para fora de uma cultura mortífera e para fora de um sentimento de morte.[563]

Em 1895, Heinrich Mann criticou, em uma resenha do drama *Die Weber* de Hauptmann, asseveradamente que a arte não deveria ser dominada por questões políticas. Uma vez que a situação social mudasse, a descrição dos míseros trabalhadores silesianos "apesar de toda verdade naturalística se tornaria aborrecida e fútil"[564]. Em meados dos anos de 1890, os dois noviços da literatura necessitaram distanciar-se do movimento em retrocesso. A "decadência", enfatizada por Bahr, era uma das palavras-chave do novo, de uma oposição contra o naturalismo, emergida na França ainda na década anterior. O protagonista Des Esseintes no romance de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *A rebours* (Às Avessas, 1884), homem esteticista, improdutivo e agonizante com seu ódio da sociedade burguesa e da realidade moderna, estabeleceu um modelo para a literatura dos anos de 1890.

A "decadência", como elemento temático, com certeza, está muito presente nas primeiras novelas de Heinrich Mann, como, por exemplo, em *Pippo Spano* (1904), a história de um artista sem força suficiente para aquela vida dionisíaca renascentista que almeja; é o tipo de homem (pouco) criativo, intelectualista e sensível que cai no domínio da morte, uma vez que se desvia do seu caminho ascético; o mesmo tipo será um fio condutor tanto da obra de Heinrich como de seu irmão. Um projeto não realizado de Thomas Mann foi intitulado "Abwärts" ("Abaixo")[565] e o romance sobre os Buddenbrook ainda leva no título a ideia da decadência, embora a palavra "Verfall" careça da conotação estética e positiva de "Dekadenz" ou "Décadence". A decadência da família e da sua casa comercial no romance corresponde ao declínio necessário de todos os seres nos ciclos da natureza e da sociedade, seres que ultrapassaram seu auge e devem largar o espaço para os outros que se encontram em ascensão[566]. Os protagonistas inclinam-se a essa fatalidade, abraçando a dissolução e a morte de forma amorosa, crescente de geração a geração, culminando no jovem Hanno que, sem qualquer talento para a luta da vida, se entrega desde o início ao poder dissolutivo e salvador da música. A ruína da família, no livro, não é consequência de mecanismos econômicos, mas sim do ritmo biológico: ao mesmo tempo que os Buddenbrook descem, porque sua vitalidade se esgota, sobem os Hagenström. Se os primeiros adquiriram refinamento estético e receptividade nervosa, os últimos (ainda) são rudes e indiferentes. Uma qualidade exclui a outra, nenhuma pode ser avaliada como superior, o destino deve ser tomado com aquele estoicismo que Thomas Buddenbrook aprende com Arthur Schopenhauer (1788-1860). Se a decadência literária explora essa expansão do mundo psíquico com seus protagonistas mórbidos, pelo menos as últimas partes dos Buddenbrook são explicitamente decadentes, dedicadas à hipocondria de Christian, às ruminações filosóficas de Thomas e ao êxtase musical de Hanno.

Por outro lado, essa orientação não pode ofuscar as dívidas da narração com o naturalismo[567]. Entre os autores que o orientaram na concepção da obra épica figuram Lev Tolstói e os irmãos Goncourt, particularmente sua *Renée Mauperin* (1864)[568]. O próprio autor repetidas vezes afirmou que sua obra foi escrita seguindo "meios do romance naturalista, recém-conquistados na aprendizagem"[569] sendo "uma crônica urbana, desenvolvida para romance naturalista", que tenha "características inconfundivelmente naturalistas"[570]. As descrições de um século de vida burguesa em uma cidade alemã foram feitas a partir de pesquisas meticulosas sobre a política, a economia, a arquitetura, a moda e os costumes de cada fase histórica, para ser exato até no detalhe mais marginal[571]. A linguagem particular da região, do estrato social, do tempo e do registro é imitada com maestria. As quatro gerações da família e os quatrocentos

personagens periféricos tanto ganham perfis individuais como também se tornam representantes de uma determinada camada social, uma descendência genética, uma mentalidade histórica. As famosas páginas sobre o tifo, no capítulo XI/3[572], poderiam ser extraídas quase diretamente de um compêndio de medicina. Da mesma maneira como muitos autores naturalistas, o narrador autorial conta sua história de forma cronológica e objetiva, como se fosse um documentário. O narrador afirma que a herança biológica e familiar determina rigorosamente o comportamento e as opções de agir das personagens[573].

Ainda que todos esses aspectos evidenciem uma continuidade do naturalismo até os *Buddenbrook*, os elementos naturalistas se transformam, na totalidade da obra, em algo diferente. Já as palavras confusas do diálogo inicial – a diferença do *Papa Hamlet* – não pretendem só evidenciar uma cena realística, mas também têm sua carga simbólica no plano do romance: Trata-se dos parágrafos do catecismo, recitados pela pequena Tony, que respondem a pergunta "Was ist das?" (O que é isso?)[574]. O significado religioso da criação do mundo e do homem que responde no começo a essa pergunta ritual – e já repetida mecanicamente, sem verdadeira crença – se dissolve no fim, quando a frase "Es ist so!" (É assim! / É verdade![575]) só aparentemente (dentro do diálogo) confirma a crença da personagem Sesemi Weichbrodt de uma vida *post mortem*. No plano do significado da narrativa, como consequência do que foi evidenciado sobre as vidas de Tony, Thomas e Hanno, a frase se reduz ao contrário: a constatação nua e crua de um mundo contingente, sem sentido, imanente.

As características individuais (gestos, aparência, fala, tiques etc.), correspondentes, na dimensão naturalista do texto, a uma evidência quase física dos personagens, se transformam por meio da sua repetição em *leitmotiven*, que rompem com a ilusão mimética e expõem, de forma irônica, a estruturação textual. Essa técnica de subordinação dos detalhes à rede dos *leitmotive* será aperfeiçoada durante a trajetória do autor, mas já está presente em seu primeiro romance[576].

De acordo com o deslocamento da focalização, o material narrado do romance, na realidade, não surge da pesquisa historiográfica e da documentação científica. Diferente de Zola, o interesse de Thomas Mann é, desde o início, tematizar suas próprias experiências como os Rilke, Marcel Proust, James Joyce e Robert Musil[577]. O núcleo seminal do romance era a "novela do rapaz" (Hanno) e a psicologia desse jovem, que está intimamente relacionada com as vivências de Thomas Mann. A criação da obra seguiu a ordem inversa, do final ao início – como *Der Ring des Nibelungen* (O Anel dos Nibelungos, 1848-1874), do admirado Wagner –,

incorporando as gerações anteriores, a "pré-história" do rapaz. Mas o fio condutor do romance permanece na família e em seus membros, decalcados nos modelos da família Mann, o material da experiência vital do autor. Essa proximidade entre autor e material facilitou o "calor humano", a simpatia que abafa os vícios e infortúnios dos protagonistas, pouco comum no romance naturalista, mas capaz de criar simpatias no leitor[578].

A estética naturalista da náusea, perceptível na morte terrível de Thomas Buddenbrook e no tratado sobre o tifo, por um lado, mantém sua função de enfrentar brutalmente o mundo etéreo e estético desses protagonistas com a realidade material. Não cabe dúvida que a base física é insuperável e a vida espiritual depende dessa base. Nesse sentido, o anti-idealismo dos naturalistas está em vigor. Por outro lado, é necessário ler atentamente essa descrição do tifo. O capítulo, aparentemente, trata o percurso da doença de forma objetiva, sem relação com o enredo ou o protagonista que morrerá no capítulo seguinte da mesma infecção. Mas a brutalidade dos fatos contrasta com o apuro extremo do estilo: a doença é encenada linguisticamente como se fosse um artifício; uma obra-prima que pode ser apreciada por si só, sem respeito ao conteúdo ou, ironicamente, apesar dele. Aqui, novamente, a tendência mimética do descritivo é transcendida, viés a uma autonomia do jogo textual.

De forma geral, a minuciosidade da descrição de elementos exteriores se traslada paulatinamente ao interior dos protagonistas: os processos mentais e emocionais, as impressões recebem aqui um interesse e um cuidado não precedido. Essa tendência do naturalismo "objetivo" de transformar-se em seu "oposto", um impressionismo de perspectiva radicalmente subjetiva, já foi observado nas novelas de Hauptmann e de Holz e Schlaf. Como na pintura contemporânea, a transformação parece obedecer a uma lógica dialética: as superfícies não se percebem de outra maneira, senão através de uma perspectiva subjetiva, e essa se abre, ao mesmo tempo, para as reflexões, a incerteza, a solidão desse sujeito.

O passo análogo para uma psicologia nítida que logo recebeu o rótulo "impressionista" foi feito por Arthur Schnitzler em Viena. A partir de 1889, Schnitzler desenvolveu a análise psicológica no seu ciclo dramático *Anatol* (1893) e apresenta, em 1900, *Lieutnant Gustl*, o primeiro monólogo interior autônomo da literatura alemã. Neste, os experimentos ambiciosos de Holz e Schlaf encontram-se transformados em uma nova forma discursiva – "naturalista" no sentido de análise "quase científica" – capaz de imitar em "estilo imediato" os processos mentais de um jovem oficial macho do exército austríaco, após a ofensa por um burguês. Enquanto os *Buddenbrook* se afastam da estética naturalista, incorporando elementos estilísticos

em uma nova função simbólica, o conto de Schnitzler retoma a competição ambiciosa com análises científicas para constituir um texto literário *sui generis*, sem par nas ciências empíricas da época. Os dois autores partem de aspectos naturalistas para chegar a um novo patamar de representação literária cujo pressuposto já não é uma teoria mimética. Nem a rede de *leitmotive* de Thomas Mann, nem a mente imaginada por Schnitzler podem "representar" uma realidade perceptível. São artifícios e jogos intraliterários que abrem o campo da autonomia das vanguardas do século XX. As características do estilo naturalista, embora presentes no primeiro romance de Thomas Mann, e o anelo da verdade, que conduz a obra de Schnitzler, constituem textos que, na sua totalidade, já se opõem aos objetivos e ideais literários do movimento naturalista.

Bibliografia

ALBERTI, Konrad. *Maschinen*. Lipsia: Friedrich, 1895.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1949). Tübingen/Basel: Francke, 1994 (Trad. bras. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, 6 ed., São Paulo: Perspectiva, 2013).

BÜRGER, Peter; BÜRGER, Christa. *Prosa der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

CONRAD, Georg Michael. *Was die Isar rauscht*. Berlin: Directmedia, 2005.

HAUPTMANN, Gerhart. *Bahnwärter Thiel: Novellistische Studie*. Stuttgart: Reclam, 1970.

____. *Das Abenteuer meiner Jugend: Buch der Leidenschaft*. Berlin: Ullstein, 2007.

HOLZ, Arno; SCHLAF, Johannes. *Papa Hamlet: Ein Tod*. Stuttgart: Reclam, 2003.

HOLZ, Arno. Die Kunst: ihr Wesen und ihre Gesetze. In: *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky. Großbibliothek. DVD*. Berlin: Directmedia, 2005.

KOOPMANN, Helmut. Mythenkonstitution in einer zerfallenden Welt: Zu Thomas Manns Buddenbrooks und Heinrich Manns Im Schlaraffenland und Professor Unrat. In: GRIMMINGER, Rolf; HERMANN, Iris (Hrsg.). *Mythos im Text: Zur Literatur des 20 Jahrhunderts*. Bielefeld: Aisthesis, 1998.

KRETZER, Max. *Meister Timpe: Ein sozialer Roman*. Stuttgart: Reclam, 2000.

KURZKE, Hermann. *Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung*. Munchen: Beck, 1985.

LEHNERT, Herbert. Thomas Mann's Beginnings and *Buddenbrooks*. In: LEHNERT, Herbert; WESSELL, Eva (Hrsg.). *A Companion to the Works of Thomas Mann*. New York: Camden House, 2004.

MAGERSKI, Christine. *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871: Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Tübingen: Niemeyer, 2004.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrook: Decadência Duma Família*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

____. Zu einem Kapitel aus Buddenbrooks. *Reden und Aufsätze 3*. Frankfurt: Fischer, 1960.

MARTINI, Fritz. Der kleine Thiel und der große Thienwiebel: Das Erzählen auf der Schwelle zur Moderne. *Der Deutschunterricht*, v. 40, n. 2, 1988.

MENDELSSOHN, Peter de. *Der Zauberer: Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918*. Frankfurt: Fischer, 1975.

MENNINGHAUS, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

MIX, York-Gothart (Hrsg.). *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus: 1890-1918.* Munchen: DTV, 2000.

NEUHAUS, Volker. *Gerhart Hauptmann: Bahnwärter Thiel*. Stuttgart: Reclam, 2002. (Sammlug Reclams Universal-Bibliothek, n. 8125: Erläuterungen und Dokumente).

RATH, Wolfgang. *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

SCHEUER, Helmut. Naturalismus. In: KILLY, Walter (Hrsg.). *Literatur Lexikon: Begriffe, Realien, Methoden.* München: Bertelsmann, 1993.

SCHLAFFER, Heinz. *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Munchen: Hanser, 2002.

SPRENGEL, Peter. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900: Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. Munchen: Beck, 1998.

STÖCKMANN, Ingo. Verhüllung und Repräsentanz. Gerhart Hauptmanns Autorschaft. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Gerhart Hauptmann*. Munique: Text + Kritik, 1999.

WELLBERY, David E.; RYAN, Judith. (orgs.). *A New History of German Literature*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

WIESE, Benno von. Bahnwärter Thiel. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka: Interpretationen, 1*. Düsseldorf: Bagel, 1963.

WUNBERG, Gothart. *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt: Athenaum, 1971.

WYSLING, Hans. Buddenbrooks. In: KOOPMANN, Helmut (Hrsg.). *Thomas-Mann-Handbuch*. Frankfurt: Fischer, 2005.

8. O ROMANCE NATURALISTA NA INGLATERRA

Sandra Guardini Vasconcelos

> [...] *quer na Rússia, quer na Inglaterra, o naturalismo conserva um tipo, uma feição própria, que se não confunde com essa tonalidade de epopeia áspera e triste, embora grandiosa, dos romances de Emílio Zola*.[579]

Os Vitorianos

Qualquer generalização sobre caráter nacional é sempre problemática. Há algo, porém, no que afirma o historiador social Harold Perkin a respeito da sociedade vitoriana que vale a pena considerar, se quisermos compreender as dificuldades enfrentadas pela recepção das ideias naturalistas do outro lado da Mancha, nas duas últimas décadas do século XIX. Diz ele: "Entre 1780 e 1850, a nação inglesa deixou de ser uma das mais agressivas, brutais, arruaceiras, francas, turbulentas, cruéis e sanguinárias do mundo e tornou-se uma das mais inibidas, ordeiras, compassivas, pudicas e hipócritas."[580]

Com justiça ou não, foi com esses atributos que os vitorianos passaram para a história. Longo período de paz e prosperidade, ainda que eivado de tensões e contradições internas, a assim chamada era vitoriana (1837-1901) assentou de modo definitivo as bases da moderna sociedade inglesa, com a consolidação de uma classe média, a paulatina democratização da educação e da cultura e a construção do Império. E, se o vitorianismo foi a tônica dominante, a ortodoxia encontrou várias vozes dissonantes ao longo do século, com críticas recorrentes aos modismos e extravagâncias da época[581]. É assim que, no terreno da literatura, irão surgir reações contra a "estética moral" pelos partidários da "arte pela arte" e a contestação à ficção convencional evasiva, por parte de realistas como Thomas Hardy (1840-1928), George Moore (1852-1933) e George Gissing (1857-1903)[582].

Possivelmente, foram esses atributos sugeridos por Perkin os responsáveis por algumas das especificidades de que, de modo geral, se revestiu o gênero romance naquele país e pelas expectativas que se criaram em torno dele, confirmando ou acentuando tendências presentes desde sua ascensão, no século anterior[583]. Com a hegemonia da cultura burguesa e a gradual porém definitiva afirmação de seus valores, o romance confirmava, desse modo, a dupla missão que assumira já na origem, de edificação e entretenimento – nos termos da época, a obrigação de "to teach and to delight"[584].

Diferentemente da França e da Rússia, onde a busca determinada de um estilo ou de uma forma poética, como em Gustave Flaubert, ou a seriedade de intenção, como em Fiódor Dostoiévski , havia elevado o gênero a novos patamares, na Inglaterra o romance continuava a ser visto, *grosso modo*, como uma forma de diversão e os romancistas, como pregadores e reformadores. Enquanto o melodrama, a comédia, o sentimentalismo e o sensacionalismo constituíam a matéria-prima de um sem-número de romances populares, obedientes à fórmula

que Charles Reade resumiu no seu famoso mote, "Make 'em laugh, make 'em cry, make 'em wait"[585], o principal gabinete de leitura londrino, Mudie's Select Library, ditava o padrão que regulava o mercado de romances à época. De 1842 a 1894, seu proprietário Charles Edward Mudie exerceu enorme influência sobre a ficção vitoriana, em primeiro lugar determinando seu formato (as "three-decker novels"[586]), o que evidentemente afetava sua estrutura e enredo, e, em segundo lugar, agindo como um censor, ao exigir dela um conteúdo adequado à moralidade burguesa[587]. Nem mesmo escritores com ambições intelectuais, como George Eliot, ou com preocupações mais formais, como George Meredith, escaparam das limitações impostas por um contexto atravessado por questões morais. Desse modo, os tempos fortes e os tempos fracos do gênero, os últimos representados pela ficção seriada e pelos romances sensacionalistas ou folhetinescos, se alternaram e conviveram ao longo de todo o século, sempre sob a vigilância estreita dos guardiões da moral.

Tal controle explica-se pela "tirania" do romance. Conforme declarava Anthony Trollope (1815-1882), em 1870, "nós nos tornamos um povo leitor de romances. Os romances estão nas mãos de todos nós; do primeiro-ministro à recém-contratada copeira"[588]. A centralidade do gênero na vida cultural inglesa explica igualmente a preocupação com que se acompanhava a movimentação do outro lado do Canal, com o que a opinião pública referia como "o realismo" francês. Por cerca de dois séculos, haviam imperado um preconceito e uma prevenção generalizados contra os romances franceses, amiúde considerados indecentes e perniciosos. Por aí é possível aquilatar o tipo de recepção que tiveram realistas como Honoré de Balzac e Flaubert quando seus livros atravessaram a Mancha[589]. É bem verdade que muitos romancistas ingleses foram igualmente alvo de crítica e acusações de vulgaridade e falta de decoro. A desaprovação, portanto, não dizia respeito apenas aos escritores naturalistas, em geral, ou a Émile Zola, em particular. Mas, talvez, ela nunca tenha se explicitado de modo tão veemente quanto no caso deles. As controvérsias literárias vitorianas expuseram, como poucas, "o caráter vitoriano e sua relação conturbada com os problemas éticos, estéticos e intelectuais de seu tempo"[590]. E tiveram, em grande parte, o realismo no seu centro.

O “Apóstolo da Sarjeta”

> Tenho visto algo de Daudet, Goncourt e Zola; e não há nada mais interessante para mim hoje do que o esforço e o experimento desse pequeno grupo, com seu conhecimento verdadeiramente infernal de arte, forma, estilo – sua intensa vida artística. Eles fazem o único tipo de trabalho que eu respeito; e, apesar de seu pessimismo feroz e de seu manejo de coisas sujas, pelo menos são sérios e honestos. As torrentes de sabão e água tépidas que, sob o nome de romances, estão sendo vomitadas na Inglaterra, me parecem, por contraste, pouco glorificar nossa raça.[591]

No mesmo ano de 1884 em que Henry James (1843-1916) se manifestava nesses termos a respeito da ficção vitoriana e de seus pares franceses, saíam na Inglaterra as traduções de *Nana* e de *L’Assommoir* (A Taverna) para o inglês, iniciativa do editor londrino Henry Vizetelly[592] que deflagrou a ruidosa polêmica em torno das ideias e princípios naturalistas que invadiu a vida literária inglesa, chegou aos jornais e à Câmara dos Comuns, acabando por levar à prisão e à ruína o homem que ousou publicar os romances de Émile Zola naquele país. Zola não estava só. A tradução, nos primeiros anos da década de 1880, de uma nova leva de autores estrangeiros, que incluíam outros naturalistas franceses, mas também Lev Tolstói, Dostoiévski e Henrik Ibsen, pôs em circulação novos temas e causou grande impacto, com sua crítica social, *insights* psicológicos e franqueza sexual. Enquanto o estado de “timidez moral” que James[593] detectava no romance vitoriano era, assim, confrontado com os novos ventos que sopravam do continente e escritores descontentes com as restrições impostas pelos gabinetes de leitura e pelos periódicos que serializavam sua produção viram ali caminhos promissores, a reação do *establishment* não tardou. Começava dessa maneira a acidentada travessia do naturalismo para o outro lado do Canal. Embora os romances de Zola já circulassem em versão original e em edições norte-americanas expurgadas, o passo de Henry Vizetelly provocou a ira dos conservadores e deu início a um movimento que se tornou conhecido como a Controvérsia Inglesa. Nestes tempos tão céticos, em que o poder de intervenção da literatura no debate contemporâneo está praticamente reduzido ao mínimo, é interessante acompanhar a enérgica discussão que acirrou o ânimo dos ingleses e teve consequências tão nefastas para o editor, que morreu alguns anos mais tarde sem jamais conseguir se reabilitar[594].

Foi entre 1885 e 1895 que “a velha hostilidade evangélica ao romance”[595] voltou a fazer-se ouvir com estardalhaço. Na esteira dos ataques que havia sofrido também na França, Zola angariou críticos estridentes que, nos jornais ou periódicos, começaram a manifestar seu claro desagrado com o que definiam como indecência e imundície, vendo na obra do francês o risco de destruição da vontade do indivíduo pelo triunfo do determinismo. Em 1880, William Samuel Lilly (1840-1919)[596] já havia atacado os romances de Zola “como um esforço barato da arte

fotográfica"[597], mas o golpe mais duro foi desferido pela sua resenha publicada na *Fortnightly Review* em agosto de 1885 a propósito de *Nana*. Demonstrando familiaridade com os textos sobre o romance e o teatro experimental, o ensaio de Lilly estabelece um contraponto entre o velho e o novo naturalismo para argumentar que, sendo a "conformidade à natureza" a grande lei da arte, o problema reside no significado que agora se atribui a esse conceito.

> Um [o velho naturalismo] era poético e, ao lidar com as realidades mais comuns da vida, era "rápido no reconhecimento das propriedades morais e escopo das coisas", usando formas sensatas de dar corpo à significação íntima delas. O outro [o novo naturalismo] alega ser científico e, negando-se a reconhecer na natureza tudo o que não pode ser analisado, dissecado, ou submetido à vivissecção, propõe como seu objeto de estudo o animal humano – *la bête humaine* – sujeito à ação do meio, à compulsão da hereditariedade, à fatalidade do instinto. Um é dominado pelo ideal e num verdadeiro sentido é, e não pode deixar de ser, religioso. O outro é estritamente materialista e professa francamente o ateísmo.[598]

Zola, desse modo, ao despojar a natureza (e a arte) de "substância espiritual", de poesia e de imaginação, incorre, de acordo com Lilly, na grande falta de que será acusado repetidamente por seus detratores: banir o sentimento, o idealismo poético, e rebaixar a vida e a sociedade humanas ao nível da sarjeta. Com o agravante de ser a literatura adequada ao tipo de governo (a República) que existia na França – "uma nova sociedade democrática" de *bêtes humaines* que sabem que são bestas humanas e não pretendem ser nada mais. Lilly propõe uma analogia surpreendente entre "o espírito que exibe Nana na plena infâmia de sua vida e no horror de sua morte como objeto de admiração da Paris contemporânea" e aquele que "há um século exaltou uma prostituta nua no altar de Notre Dame como a imagem viva da Divindade adorada com sacrifícios humanos na Place de la Révolution"[599]. Alinham-se, portanto, na resenha de Lilly, estética, filosofia e política para dar o tom das críticas que irão transformar o naturalismo no grande assunto da esfera pública daquela quadra. Definem-se ali os eixos que irão balizar a rejeição a Zola na Inglaterra por pelo menos uma década: sua predileção pelos assuntos "feios", "desagradáveis" e "sórdidos" e seu escancarado "materialismo", que, na visão dos críticos mais acerbos e inflamados, representavam uma verdadeira ameaça à moralidade e à ordem social. Os conservadores enxergarão na teoria e na prática de Zola a defesa de valores e princípios que põem em xeque o *statu quo* e apontam para uma reconfiguração tanto estética quanto política que incomoda os poderes estabelecidos. O maior pecado do escritor francês será rebater o idealismo dominante, incorporar a esfera do corpo e a sexualidade ("o bestial") à literatura e abalar as convicções cristalizadas – será alargar, portanto, o campo do romance para tratar das camadas mais baixas ("o povo") sem o grau de idealização a que os ingleses estavam habituados.

Convencido de que a "lama é seu [de Zola] elemento natural, e acima dela ele nunca se

ergue", W.S. Lilly arrasta atrás de si a opinião pública e o antagonismo ao escritor francês se tornará moeda corrente na imprensa, que passará a denunciar o "realismo grosseiro", a obscenidade e a imundície das suas obras. Até mesmo o próprio poeta laureado pela coroa britânica, Alfred Lord Tennyson (1809-1892), incluiu Zola entre os motivos para seu desencanto com o mundo contemporâneo ao pôr "as fantasias virginais a chafurdar nas valas do zolaísmo"[600]. Zola enfrentou, assim, a intolerância de diversos setores da sociedade inglesa, entre os quais aquele que se tornaria a face mais visível do embate que envolveu seus romances e seu editor. As traduções só haviam agravado a violência dos protestos, que se revestem de uma especial estridência quando a National Vigilance Association (1885-1953) passa a organizar uma campanha e investe contra os Vizetelly por tráfico de literatura pornográfica. Além de Zola, as acusações dirigem-se também a Flaubert, por *Madame Bovary* (1857) e *Salammbô* (1862), aos irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt , por *Germinie Lacerteux* (1865), a Théophile Gautier (1811-1872), por *Mademoille de Maupin* (1835), a Guy de Maupassant, por *Bel-Ami* (1885), a Alphonse Daudet, por *Sapho* (1881), entre outros.

Em maio de 1888, a cruzada da National Vigilance Association chega ao Parlamento inglês. Impelido pelo que descreveu como "um imperioso senso de dever", um de seus membros, Samuel Smith, propôs à Câmara dos Comuns uma moção em que deplorava "a rápida propagação de uma literatura desmoralizante neste país", apontando como "principal culpado pela propagação dessa literatura perniciosa" o sr. Vizetelly, o responsável pelo "veneno [que] estava destruindo toda a vida nacional"[601]. Para sustentar suas acusações, apresentava como evidências diversas manifestações publicadas em periódicos variados, como *The Pall Mall Gazette*, *The Saturday Review* e *The Sentinel*, com reiteradas denúncias a respeito do "lixo insalubre" que havia infectado a literatura contemporânea e era oferecido pelos livreiros aos jovens escolares. Sua expectativa era que um debate no Parlamento levasse o Ministério do Interior a agir legalmente para evitar a "terrível pestilência". O que estava em jogo era, no fundo, o temor pelas consequências da democratização da leitura promovida pelo Education Act de 1870 e pela disponibilidade desses romances num contexto de letramento de massa. Em língua francesa, portanto, seriam muito menos perigosos porque acessíveis apenas a uma elite. O mesmo não podia ser dito a respeito de sua existência em língua pátria e em edições baratas[602].

O debate no Parlamento e a moção de Samuel Smith acabam por levar Vizetelly diante de um tribunal pela publicação de três livros obscenos, *Nana, The Soil* (*La Terre* – A Terra, 1887) e

Piping Hot (*Pot-Bouille* – A Roupa Suja, 1882). A leitura pública de passagens de *The Soil* é usada como prova pela acusação e o júri condena o editor a pagar uma multa e retirar de circulação todos os exemplares, mas lhe concede liberdade condicional por doze meses conquanto não viesse a publicar os romances "sob sua forma atual" ou quaisquer traduções de Zola que fossem "tão repreensíveis quanto aquelas". Vizetelly interpreta essa decisão à sua maneira, compreendendo que não haveria restrições à publicação de obras expurgadas de Zola e confia ao filho a tarefa de cortar ou modificar os textos zolianos[603]. O lançamento dessas obras – The Dram-Shop (*L'Assommoir*), *The Fat and the Thin* (*Le Ventre de Paris* – O Ventre de Paris, 1873), *The Rush for the Spoil* (*La Curée* – O Regabofe, 1871), *Abbé Mouret's Transgression* (*La Faute de l'abbé Mouret* – O Crime do Abade Mouret, 1875), *How Jolly Life is* (*La Joie de vivre* – A Alegria de Viver, 1884), *The Fortune of the Rougons* (*La Fortune des Rougon* – A Fortuna dos Rougon, 1870) e *His Excellency Eugène Rougon* (*Son excellence Eugène Rougon* – O Senhor Ministro, 1876)[604] – arrasta Vizetelly novamente aos tribunais em 1889. Incapaz de pagar a multa, o editor é condenado a três meses de prisão com trabalhos forçados e, homem de 69 anos e doente que era, ele nunca mais se recupera do golpe, morrendo algum tempo depois, em 1894. Um abaixo-assinado dirigido ao Ministério do Interior, o qual contou com o apoio de personalidades eminentes como Edmund Gosse, Thomas Hardy, George Moore, Rider Haggard, Havelock Ellis, Leslie Stephen, Walter Besant, Lytton Stratchey entre cerca de uma centena e meia de assinaturas, conseguiu enfim a liberdade de Vizetelly. O veredito, afinal de contas, não representava a opinião unânime dos ingleses,e entre os signatários da petição havia os que tinham noções bastante diversas do significado de obscenidade e do que constituía ofensa contra a moral pública. Certamente, também, não poderiam fechar os olhos ao fato de que a supressão desses livros consistia, na realidade, em censura.

A controvérsia atingira o clímax com a prisão de Vizetelly, mas não arrefeceu de imediato. Por algum tempo ainda se sentiram seus efeitos, com as notícias e comentários em jornais e a manifestação nas revistas literárias. Por volta de 1893, no entanto, quando Émile Zola visitou Londres a convite do Institute of Journalists, as hostilidades haviam praticamente cessado. Pode-se dizer que o debate público foi acre, mas breve. Confessando-se "morto de cansaço com a crítica em ambos os lados do Atlântico", Edmund Gosse, apesar de algumas restrições ao realismo, sentiu-se à vontade para expressar sua crença de que Zola "era um dos principais homens de gênio da segunda metade do século XIX, um dos mais competentes romancistas do mundo"[605]. Vernon Lee, por sua vez, irá oferecer um dos argumentos decisivos para a aceitação

dele no cânone, ao sugerir que é como profeta social que o escritor francês traz a sua melhor contribuição ao programa realista, para concluir que é "salutar ficar horrorizado e nauseado quando o horror e a náusea nos fazem olhar em volta, parar e refletir"[606]. O que explica essa mudança de atitude são também os novos ventos, dos quais Walter Pater será um dos maiores porta-vozes. Uma referência intelectual para seus pares, Pater saberá aliar seu interesse pela cultura francesa contemporânea a uma versão mais branda do realismo que, para ele, é o resultado da aplicação direta da capacidade imaginativa aos fenômenos observáveis. Muitos dos jovens homens de letras que estiveram na órbita de influência de Pater nos anos de 1890 – George Moore, Edmund Gosse, Arthur Symons (1865-1945), Ernest Dowson (1867-1900) e Oscar Wilde (1854-1900) – foram os mesmos que souberam compreender o naturalismo e tornaram-se depois adeptos da arte pela arte, ou esteticismo, em grande parte por inspiração das ideias do ensaísta de Oxford. Muita coisa havia mudado em dez anos. O trecho a seguir, extraído do ensaio de Havelock Ellis sobre o que havia ocorrido nesse meio tempo, resume bem a reputação literária de que Zola desfrutou entre os vitorianos e faz um convite à reflexão sobre a contribuição do escritor francês:

> O nome de Zola, um nome bárbaro e explosivo como bomba de um anarquista, foi jogado de lá para cá em meio a vaias e urros por um quarto de século. Em todo país civilizado ouvimos falar do homem que arrastou a literatura para a sarjeta, que se rebaixou para apanhar a imundície das ruas e a pôs em livros para os imundos lerem. E em todo país civilizado seus livros foram lidos por centenas de milhares, não importa o juízo que se faça dos milhões que beberam desse esgoto moral. Mas a popularidade não conseguiu silenciar as vaias; na Inglaterra, a clássica terra do farisaísmo, decretou-se que essa coisa devia cessar e, em meio à aclamação geral, o editor inglês desse lixo foi encarcerado na prisão. Houve apenas uma pequena pausa no clamor, mais uma pausa de estupefação do que de reconciliação, quando se soube que muitos romancistas respeitados da Europa e da América olhavam humildemente para esse catador de lixo como para um mestre; ou ainda, quando um metafísico levantou-se na Concord School of Philosophy e audaciosamente o pôs na mesma classe de Jesus e dos grandes mestres da ironia moral. Hoje, a grande obra de vida de Zola está completa. Ao mesmo tempo, a gritaria que ela provocou, em grande medida, silenciou [...] as tempestades perderam a força [...]. Esse momento é favorável à discussão calma da exata posição de Zola.[607]

O clamor resultara das sacudidas que, sem querer, o "diabólico" Zola dera em alguns dos pilares sacrossantos do pensamento conservador inglês: a reticência, entendida aqui como discrição ou reserva, que desencorajava os escritores a dizerem ou mostrarem as coisas como elas são; a idealização; o respeito às convenções sociais e morais; o decoro; a condescendência para com a classe trabalhadora e os pobres, em geral tratados numa chave sentimentalista. Zola, ao contrário, ousara propor uma literatura em que prevaleciam a imparcialidade e a indiferença à edificação moral, a abordagem realista e objetiva dos assuntos, o materialismo; atrevera-se a transformar o romance em um instrumento de "interpretação consciente da vida", a pôr em relevo os problemas sociais e a sondar as circunstâncias materiais que influíam no destino dos

indivíduos, nem que para isso tivesse de explorar áreas até então alheias ao universo da ficção. A rejeição a Zola e sua condenação na Inglaterra tiveram, assim, tanto um viés ético quanto estético. Anos antes de toda a controvérsia, um breve depoimento dele sobre seus pares ingleses permite antecipar o que virá a seguir:

> Li quase cinquenta romances ingleses, nos últimos anos, isso está abaixo de tudo. Estou falando de romances assinados por escritores em voga. Certamente, nossos folhetinistas, os quais ignoramos, têm mais imaginação e amplidão. Nos romances ingleses, o mesmo enredo, uma bigamia, ou um filho perdido e reencontrado, ou ainda as misérias de uma professora, de uma criatura simpática qualquer, é o fundo de alguma maneira hierático do qual o romancista não se livra. São os contos do canônico Schmidt, desmesuradamente inchados e destinados a serem lidos em família. Quando um escritor tem a infelicidade de sair do molde, é vaiado.[608]

O choque parecia mesmo inevitável. Para os ingleses, Zola não havia apenas afrontado a ordem moral, ao tratar dos aspectos "sórdidos", "baixos" e "desagradáveis" da vida[609]; ele, e os naturalistas de modo geral, haviam transgredido outro limite, também inegociável: haviam "se apropriado do gênero favorito daquela cultura [burguesa], o romance, o gênero da consolidação e da distração moral, social, política e intelectual a fim de, com ele, chocar, incomodar e desafiar os mitos burgueses de ordem, decência e permanência"[610]. Haviam, enfim, introduzido nessa cultura um comentário social perturbador e posto em relevo o conflito de classes, a luta entre o capital industrial e a classe operária[611]. Por outro lado, o mergulho de Zola nos problemas sociais de seu tempo parecia oferecer um caminho para os escritores atentos ao que ficou conhecido como a Condição da Inglaterra – expressão cunhada por Thomas Carlyle (1795-1881) em 1839 para descrever a situação das massas urbanas durante a Revolução Industrial.

Uma série de matérias, reportagens e ensaios, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, dedicou-se a discutir o que se consideravam cânceres sociais: condições péssimas de moradia, prostituição, falta de saneamento, mortalidade infantil, má nutrição, alcoolismo, exploração, trabalho temporário. Artigos como os de Henry Mayhew, coligidos depois em *London Labour and the London Poor* (O Trabalho em Londres e os Pobres de Londres, 1861), haviam dado visibilidade aos problemas dos londrinos pobres e, de alguma forma, somavam forças àqueles que argumentavam em favor de reformas sociais. A questão estava, portanto, no ar, quando romances como *Nana* e *L'Assommoir* atacaram de frente os males da sociedade contemporânea, expondo-os literariamente. Se concordarmos que Zola foi "um dos pouquíssimos escritores do século que fizeram a sua obra a partir dos grandes problemas do seu tempo"[612], não é difícil compreender a relação de atração e repulsa que provocou. Enquanto para uns ele foi uma "fonte de contágio purulento"[613], para outros representou novos caminhos e

desafios. Em meio ao debate generalizado sobre o socialismo na década de 1890 na Inglaterra e aos problemas concretos das condições de vida dos trabalhadores nos cortiços urbanos, sobretudo em Londres, Zola parecia ao mesmo tempo ser o responsável pela crise da arte de ficção e uma possível resposta para ela.

O “Ricochet” de Zola

Diante dessa recepção conturbada, não é surpreendente que o naturalismo não tenha de fato vingado na Inglaterra[614]. Houve, no máximo, adesões pontuais aos preceitos naturalistas e, nesse particular, os críticos e historiadores da literatura sempre apontam em uma mesma direção: o irlandês George Moore que, enquanto jovem estudante de arte em Paris, entrou em contato com Flaubert, os irmãos Goncourt, Zola, Daudet, Manet, Degas e outros. Deles, absorveu as lições que o tornariam um dos primeiros autores de língua inglesa a defender as ideias naturalistas e a incorporá-las em suas obras. Neles, descobriu novas possibilidades para escapar da hipocrisia moral vitoriana e ampliar a gama de temas passíveis de desenvolvimento na ficção. É preciso cautela, porém, antes de ratificar o epíteto de “apóstolo tanto dos impressionistas quanto dos naturalistas” que lhe foi atribuído[615].

Em sua autobiografia *Confessions of a Young Man* (Confissões de um Jovem, 1886), Moore relata a descoberta de Zola e a surpresa de encontrar nas propostas do escritor francês respostas para suas inquietações de jovem artista em busca de um estilo:

> Um dia [...] peguei a *Voltaire*. Ela continha um artigo de M. Zola. *Naturalisme*, *la vérité*, *la science* eram repetidas cerca de meia dúzia de vezes. Mal acreditando nos meus olhos, li que deveríamos escrever com o mínimo de imaginação possível, que enredo em um romance ou uma peça era iletrado e pueril [...] experimentei a dor e o prazer de uma súbita luz interior. “Naturalismo”, “verdade”, “a nova arte”, sobretudo a expressão “a nova arte” me impressionaram com uma súbita iluminação. [...] A ideia de uma nova arte baseada na ciência, em oposição à arte do velho mundo, baseada na imaginação, uma arte que deveria explicar todas as coisas e abraçar a vida moderna em sua inteireza, em suas infinitas ramificações, que deveria ser, por assim dizer, um novo credo numa nova civilização me encheu de admiração, e emudeci diante da magnitude da concepção e da altura da ambição.[616]

A trajetória de Moore, porém, iria demonstrar que, mais do que a opção por uma “nova arte baseada na ciência”, o que de fato o mobilizou foi o sentimento de que estava diante de um novo caminho, que, longe de restringir o campo e a temática da arte, iria permitir ampliar seu escopo – em seus termos, “explicar todas as coisas e abraçar a vida moderna em sua inteireza”. Mais do que um caso de real entusiasmo pelo naturalismo e de adesão irrestrita a suas teorias, portanto, tratava-se aqui da antevisão de uma possível saída para o enfrentamento dos problemas contemporâneos de um ponto de vista estético – mais um flerte do que um caso de amor, na interpretação de Lilian R. Furst[617].

Antes de seguir novas direções, porém, e aderir ao esteticismo *fin-de-siècle*, Moore viveu, por assim dizer, uma fase naturalista, corporificada na sua colaboração com a editora de Henry Vizetelly, da qual foi um dos autores, e na concepção de seu segundo romance *A Mummer’s Wife*

(A Esposa do Ator, 1885), aquele que a crítica aponta como a concretização mais inquestionável dos preceitos naturalistas em sua ficção. Com Vizetelly, Moore juntou forças na defesa de Zola contra os ataques da National Vigilance Association, tendo igualmente se engajado na campanha contra a censura e o controle exercido por Charles Mudie, da Mudie's Select Library. Para escrever esse romance, pôs em prática procedimentos naturalistas, por sugestão de Vizetelly, que o induziu a lançar mão de um caderno de anotações e fazer um estudo da cidadezinha de Hanley, cenário da narrativa[618]. É nesse período que Moore verbaliza o desejo de ser o "ricochet" de Zola, assumindo ainda o papel de paladino contra seus detratores. O ano de 1885 parece ter sido, de fato, o ponto alto de seu envolvimento com as ideias naturalistas, não apenas pela publicação de *A Mummer's Wife*, mas ainda pela defesa de Zola e do realismo que toma forma no prefácio que escreveu para *Piping Hot!*, a tradução de *Pot-Bouille* para o inglês publicada no mesmo ano[619]. O texto de apresentação do autor e da série dos Rougon-Macquart mescla elogios superlativos – Zola é "um grande poeta épico, [...] o Homero da vida moderna" – a comentários bastante pertinentes e informados a respeito da série, a contra-argumentos para as acusações de "veracidade do retrato" e "vulgaridade" dirigidas contra a obra e, por fim, a um decidido posicionamento de Moore a favor do realismo, pelo "pungente odor de vida que exala". Em síntese, Moore alinha-se com os que preferem as "revigorantes brutalidades da verdade" em oposição às "suaves platitudes das mentiras". Pode-se suspeitar de que também haveria aí, nessa manifestação, uma espécie de defesa velada dos caminhos adotados em seu próprio romance, publicado um pouco antes, uma declaração de princípios contra aqueles que desejavam ouvir apenas "lorotas agradáveis".

Mais do que um método ou uma técnica, o naturalismo interessou a Moore como uma filosofia geral da arte e sua admiração pelo porta-voz dessa nova arte encontrou sua maior expressão em *A Mummer's Wife*, o romance em que seguiu o programa zoliano mais de perto. Arnold Bennett saudou *A Modern Lover* (Um Amante Moderno, 1883) como o primeiro romance realista em língua inglesa[620], mas foi a narrativa da queda e degradação de Kate Ede que se consagrou como o romance naturalista por excelência. Há um certo consenso de que esse foi o romance que traduziu Zola de modo mais fiel para o mundo de língua inglesa, embora alguns críticos vejam nele ainda ecos de Flaubert e dos irmãos Goncourt. O que predomina, assim, é a avaliação de que esse foi o livro que fez "a transfusão de realismo francês no enfermo romance inglês do final da era vitoriana"[621].

Um brevíssimo resumo pode dar ideia do enredo, ligeiramente reminiscente da trajetória de

Gervaise de *L'Assommoir*, mas também de Nana. Em *A Mummer's Wife*, uma respeitável costureira abandona o marido, um provinciano negociante de tecidos em Hanley, para fugir com o diretor de uma companhia itinerante de ópera. Pelo contato mais estreito com músicos e atores e pela convivência no novo ambiente, a protagonista descobre algum talento para o canto, passando a assumir o papel principal em diversas óperas, com certo sucesso. Porém, atormentada pelo ciúme, começa a brigar com o novo marido e entrega-se à bebida, o que acaba por afastá-la tanto do palco quanto do homem por quem deixara tudo. O alcoolismo a faz decair cada vez mais e ela morre, só, em uma casa de pensão em Londres.

Nas pegadas de Zola, famoso por suas pesquisas etnográficas, George Moore acompanhou uma trupe de ópera ligeira por várias semanas, a fim de observar e registrar os pormenores necessários para a composição do romance. Voltou de Hanley, uma cidadezinha no distrito oleiro em Staffordshire conhecida por sua feiura, munido de um caderno de notas, "transbordando de gíria e de conhecimento teatral"[622]. Além da documentação cuidadosa, que se traduz em descrições detalhadas da região dos Potteries, Moore incorporou alguns outros traços que remetem ao mestre francês: a sedução da esposa provinciana de classe média, a análise detida de incompatibilidade conjugal, o declínio na embriaguez, a morte meticulosamente descrita da protagonista – em suma, um estudo da dissolução física e mental de Kate Ede[623], como a comprovar a tese do poder do ambiente sobre a personagem. O condicionamento do meio e a ação das forças sociais parecem anunciar-se de saída na epígrafe escolhida para abrir o romance: "Mude as cercanias nas quais o homem vive e, em duas ou três gerações, você terá mudado sua constituição física, seus hábitos de vida, e uma quantidade considerável de suas ideias."[624] Estamos, como se vê, em território zolaniano, prestes a adentrar um mundo em que o ambiente determina o destino dos homens e as condições objetivas transformam a vida de Kate a ponto de levá-la à ruína e à destruição final. Aqui não são os fatores hereditários que explicam essa trajetória, mas o temperamento suscetível e insatisfeito de uma dona de casa sem horizontes e infeliz. É a pitada de Emma Bovary que se percebe na personagem – o gosto pela leitura de poesia sentimental e novelas românticas que a livra da rotina e do tédio de sua sala de costura – que é, afinal, sugerida como a responsável pelo desfecho trágico da narrativa. Sua própria fuga é atribuída à influência desse passatempo: "Sim, ela fugira; não havia dúvida sobre isso. Fizera o que tantas vezes lera nos romances, mas de algum modo não parecia a mesma coisa"[625]. O contraste entre o plano da imaginação e a vida sem graça ao lado de um homem que não ama, assim como a chegada de uma companhia de ópera-bufa à cidade, com toda a fantasia que a cerca, são apresentados como razões suficientes para introduzir um fermento de

inquietação na protagonista. Não há grande investimento na sondagem das motivações íntimas de Kate e o narrador procura mesmo responsabilizar a monotonia e a falta de encanto do cotidiano da costureira para justificar o passo que ela dá. Essa existência enfadonha é detalhadamente apresentada na primeira parte do romance, com a vida sem atrativos dessa família de baixa classe média fermentando o desejo de libertação. A oportunidade de evasão surge com o inquilino, diretor da companhia teatral, que oferece a Kate a possibilidade de aventura e, talvez, de algum amor. A partir da fuga de casa e da incorporação à companhia, começa para ela um novo capítulo – a experiência de um mundo fascinante, mas inseguro, que vai cobrar seu preço, trazendo à tona as fraquezas e instabilidades da personagem. A pintura dos aspectos sórdidos da vida, que constituiu acusação tão frequente a Zola, limita-se nesse caso a algumas cenas, todas relativas ao processo gradual de degradação de Kate – as crises sob o efeito do álcool, os ataques de fúria, as brigas, com direito à destruição de móveis e objetos.

O narrador tudo acompanha, procurando manter um máximo de objetividade autoral, e abstém-se de juízos morais, abrindo mão, ainda, do didatismo e da idealização, tão comuns entre vários de seus pares. O molde naturalista se detecta também na descrição dos cenários, principalmente das várias casas de pensão onde habitam os dois protagonistas, e na reconstrução do mundo do teatro, das coxias, onde se encena grande parte do drama. De certo modo, Moore parece adotar, na maior parte do tempo, as diretrizes do mestre – "criar o senso do real", "fazer mover personagens reais num meio real, dar ao leitor um fragmento da vida humana"[626]. No entanto, não consegue escapar por completo dos enredos e técnicas do melodrama sensacionalista, tão ao gosto popular na era vitoriana, nem da linguagem sentimental, que era uma espécie de marca registrada de muitos romances e novelas da época. Veja-se a dicção das passagens abaixo, não tão infrequentes na narrativa de *A Mummer's Wife*:

> "Oh, minha querida, minha querida!", murmurou [Dick]; e seu coração derreteu de felicidade com a leve pressão dos dedos que ele segurava nos seus. (Cap. XXII)
>
> Nunca houvera um segredo entre eles [Kate e Montgomery]; suas almas haviam sempre estado em comunicação; e o amor, não admitido por palavras, fora há muito como a luz do sol e o luar, acendendo os espaços de sua vida de sonho. Para a mulher, fora como uma estrela distante cuja luz pálida era um presságio de quietude em momentos de aflição; para o homem, parecia um Elísio longínquo, radiante com doces ânsias, grandes esperanças que só cresciam e nunca diminuíam, e onde as doces brisas de felicidade eterna sopravam em cadência musical. (Cap. XXVIII)
>
> Eram aproximadamente oito horas da noite. Um nevoeiro leve e cinzento caía sobre os fundos das ruas e a fileira dos telhados quase se perdia nas sombras melancólicas que tombavam de um céu cor de fuligem. Aqui e ali, uma chaminé ou o pináculo pontudo de uma igreja rasgava as cortinas feito musselina da névoa que caía; e vagos como a névoa eram seus pensamentos. As ruas faziam uma curva, serpenteando seu caminho luminoso em meio ao lodo e à escuridão, enquanto em cada curva as janelas largas e ofuscantes das tavernas indicavam a rodovia inglesa. Mas Kate não prestava atenção às tentações em letras vermelhas. (Cap. XXIX)

Poder-se-ia alegar que em cada um dos exemplos acima o narrador reproduz o ponto de vista de uma personagem, e elas, sim, se expressam por meio dessa linguagem adocicada, um tanto imponente; o fato é que esses são os momentos em que o romance soa mais inglês e torna evidentes as ambivalências que caracterizaram a adoção, por parte de Moore, do método de Zola.

A Mummer's Wife não foi o único romance de Moore talhado à maneira do naturalismo de Zola. Embora na época de publicação de *Esther Waters* (1894), Moore já tivesse explicitado suas divergências com as proposições zolianas, há uma avaliação de que esse romance sobre a classe trabalhadora – o único de Moore que se debruça sobre esse segmento social – ainda empresta alguns de seus traços do naturalismo, ao desenhar Esther como uma vítima de forças que ela é incapaz de confrontar, enquanto atribui a ela qualidades morais que fazem dela uma personagem à moda da tradição novelística inglesa. Em um belo cotejo entre a cena da corrida de cavalos em *Esther Waters* e em *Nana*, objeto ambas de um minucioso estudo, Carol Ohmann chama atenção para as diferenças importantes que se apresentam entre os dois romancistas, em que pesem o que ela julga serem "as intenções conscientes" de Moore na apropriação de sugestões de seu modelo francês[627]. Não vou reproduzir aqui os passos da análise, à qual remeto o leitor, mas sublinho a conclusão que, de alguma forma, resume o principal traço diferencial entre os dois autores. Segundo Ohmann, nem seria justo compará-los: falta ao romance de Moore a força poética com que deparamos com frequência na obra de Zola – o alambique de *L'Assommoir*, o cavalo de corrida chamado Nana, o mercado em *Le Ventre de Paris*, a mina de *Germinal* (1885), todos palpavelmente reais mas providos de uma dimensão simbólica ou mesmo mítica, conforme também já nos mostrou Antonio Candido[628]. É difícil discordar dessa avaliação. Não só o naturalismo de Moore é mitigado pela presença da tradição novelística inglesa que também imprime sua marca nos romances, mas sua própria adesão à escola zoliana sempre fora marcada por uma posição ambivalente, verbalizada igualmente no modo como Moore chegou a qualificá-la como "simples", "grosseira", "estreita". Por volta de 1888, quando da publicação de seu *Confessions of a Young Man*, já havia se tornado pública sua depreciação do romancista francês e *Esther Waters* é só mais um exemplo da tensão. Moore seguiu, até onde lhe foi possível, a conhecida lição de Zola de que uma obra de arte é "um canto da natureza visto através de um temperamento". A ambivalência era sua, mas era também de toda uma geração, insatisfeita com os rumos do romance naquela quadra, conforme argumenta Ian Gregor:

> O exemplo de Moore nos lembra que, embora o romance inglês tenha aprendido muito com o francês em termos de rigor

> técnico e impessoalidade, seus caminhos nunca de fato convergiram. Embora ele tenha descrito sua evolução literária em termos de lealdade aos diversos escritores franceses, suas próprias oscilações de gosto sugerem um descontentamento, motivado por sua vez pelo peso de uma tradição completamente diferente.[629]

A relação dúbia de Moore com o naturalismo fica, assim, melhor compreendida como uma reação de um escritor em busca de uma estética, alguém na encruzilhada entre passado e futuro. Como bem resume Malcolm Brown, sua história "é a história da morte dolorosa da era vitoriana e do nascimento igualmente doloroso da era que a sucedeu."[630]

Henry James e Zola

O cruzamento entre o velho e o novo foi igualmente a pedra de toque do escritor norte-americano Henry James, radicado na Inglaterra desde 1876. Insatisfeito com o estado do romance à sua época, James pautou sua atividade como romancista, contista e crítico pela sondagem de novos caminhos para a ficção. Seu interesse pelo movimento de ideias no continente, desde o final da década de 1860, e sua admiração pelos escritores franceses atravessaram toda a sua produção crítica e forneceram material importante para sua reflexão sobre as próprias escolhas artísticas. A gama de autores que se tornaram objeto de seus comentários é abrangente e importante: Balzac, Flaubert, Victor Hugo, George Sand, os irmãos Goncourt, Alphonse Daudet, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Alfred de Musset e muitos outros. Os franceses frequentaram as páginas de James ao longo de toda a sua carreira como crítico, iniciada aos 21 anos de idade com uma resenha para o *Nation* de Nova York. Em 1878, James publicava seu primeiro livro de crítica, justamente um volume sobre os franceses com o título de *French Poets and Novelists* (Poetas e Romancistas Franceses), que ajudou a apresentá-los ao público de língua inglesa. James voltou a eles de modo recorrente, por gosto, mas também porque lhe davam ensejo de discutir um dos temas dominantes entre as suas preocupações estéticas – o realismo.

Recorto aqui as três resenhas sobre romances específicos de Zola, escritas no calor da hora, quando o debate sobre o naturalismo estava no auge, e um quarto texto, um ensaio de caráter mais geral, de 1903, escrito, portanto, após a morte do autor de *Germinal*, como uma espécie de balanço do conjunto das contribuições dele; refiro-me respectivamente a "Letter from Paris: Son Excellence Eugène Rougon", "Une Page d'Amour", "Nana" e "Émile Zola"[631]. Não há grandes divergências de posição em relação a textos produzidos em um espectro temporal tão amplo. São quase três décadas a separar o primeiro do último e, no entanto, o que se lê nas três apreciações iniciais e no balanço final se caracteriza por uma coerência de ponto de vista que provém, sem dúvida, da firmeza de propósitos que vemos explicitada em outros ensaios teórico-críticos de James, aí incluídos os prefácios a seus próprios romances. São opiniões equilibradas entre o elogio de qualidades que o articulista efetivamente identifica como dignas de nota e as cobranças a aspectos da arte de Zola que, para James, parecem excessivos ou simplesmente condenáveis, a partir de uma perspectiva artística. Em momento algum a crítica de James se pauta por critérios moralistas. Sua grande queixa em relação a Zola é o apequenamento da realidade, a redução de suas dimensões e a transformação da natureza em

algo menor do que ela realmente é ("infelizmente, o real, para ele, significa exclusivamente o sujo"; "com que autoridade M. Zola representa a natureza para nós como uma combinação de cloaca e casa de prostituição?"; "A realidade é o objeto dos esforços de M. Zola, e é porque concordamos com ele em tê-la em alta conta que protestamos contra seu descrédito").

O temor de James era que o realismo fosse comprometido ao ser sempre associado ao impuro, uma preocupação compreensível para quem elegera esse como o tema dominante de suas reflexões estéticas. O que James detecta como problema na obra do francês está, assim, diretamente ligado às suas próprias expectativas em relação a um programa estético a ser desenvolvido na sua ficção. James põe o naturalismo sob escrutínio e, sabendo reconhecer a importância da realização de Zola – "o mais eficaz do bando de realistas completos" –, o chão sólido de sua literatura, sua habilidade em produzir um senso de realidade e a arquitetura de toda a série dos Rougon-Macquart, cujos "esmero extraordinário e arranjo paciente" são "quase sua mais forte qualidade", ao mesmo tempo aponta-lhe a falta de imaginação agradável e de humor, a indecência e o caráter "excessivamente enfadonho" de alguns romances, como *Nana*, que, por outro lado, é leitura séria – não como aquelas dirigidas às jovens solteiras, com o único propósito de entretê-las. Um romance, para James, é mais do que um *jeu d'esprit*; é, ao contrário, "uma composição que trata da vida integralmente e nos ajuda a conhecer". Por isso, Zola "merece respeito e deferência" e os ingleses teriam muito a aprender com sua seriedade, a grandeza de seu empenho e a riqueza de seu intento.

O ensaio de 1903, reeditado em 1914, retoma grande parte dessa discussão, mas agora tem como contraponto a própria obra de James, próxima de chegar também ela ao seu final, com a morte do escritor em 1916. Ainda inconformado com "a maré montante de prosa de ficção" que qualifica como um "refugo aguado", uma "massa preponderante de produção [...] frouxa e inferior", James oferece uma apreciação geral do conjunto da obra do autor francês, cuja força e amor à verdade ele destaca como as maiores qualidades. Lamenta, no entanto, a falta de sutileza psicológica e a construção de um "edifício", de um "sistema", em detrimento da "arte". As reservas de James de modo algum o impedem de reconhecer o poder de Zola ou a genialidade dos três romances que considera os mais esplêndidos – *Germinal*, *La Débâcle* (A Derrocada, 1892) e *L'Assommoir*. Em relação a esse último, refina a avaliação anterior de que se tratava de uma obra "prodigiosamente desagradável, porém, de modo geral, não maçante", julgando-a agora entre as melhores de Zola:

> Mas sua carreira [de Gervaise], tal como apresentada, tem razoavelmente a grandeza que, no decorrer da crônica, sentimos como épica, e a intensidade da visão que seu criador tem dela e da densa vida sórdida no entorno é uma das grandes coisas

que o romance moderno foi capaz de fazer. Não fez nada mais completamente constitutivo e com um tom tão rico, pleno e sustentado. O tom de *L'Assommoir* é, na mera "sustentação", insuperável, uma enorme maré funda e constante na qual todo objeto representado é triunfalmente carregado. Nunca recua nem flui escassa, e nada, por um instante, goteja, mergulha ou se engancha; a marca preamar de sinceridade, do cordial, como a chamei, é mantida infalivelmente.[632]

James admira a capacidade de representação total do mundo nesse romance, sua organicidade, com todas as partes em colaboração mútua, o uso vívido da documentação, assim como sua solidez, embora observe que o recurso à multiplicação e à acumulação dificulta o acesso ao mundo do indivíduo. O exame dos romances suscita questões de natureza crítica, que denunciam a perplexidade de James diante dos resultados obtidos por Zola. As indagações são aquelas de todo crítico, à vista do "milagre" da transmutação em obra de arte do material de pesquisa, da observação da realidade, da documentação. Nesse caso, são ainda do escritor que delineia, também ele, um projeto estético, muito diverso desse sob análise no ensaio. Sobre *L'Assommoir*, James se pergunta:

Como, afinal de contas, ele [o romance] se *faz*?[633]
Como, tão sedentário e "científico", ele [Zola] chegou tão *perto* [do mundo]? Por qual arte, inescrutável, imensurável, infatigável, conseguiu fazer de seus documentos, nesse particular, um uso tão vívido?[634]

Ou sobre *Germinal*: "Como é que isso [o Comum] se torna, esse deplorável Comum democrático e malcheiroso, tão estranho e tão interessante? Como se lhe ensina a receber em suas entranhas a matéria-prima do épico e, ainda assim, apesar dessa associação com a poesia, nunca apartar-se de sua natureza?"[635] No tratamento literário do inferior e do vulgar, James assinala a grande diferença que percebe entre ingleses e franceses, a fim de ponderar os temas que o preocupavam como escritor:

Quando nós outros da raça anglo-saxã somos vulgares, somos, consideravelmente e com a melhor consciência do mundo, vulgares do começo ao fim, demasiado vulgares para sermos em qualquer grau literários, e demasiado vulgares, portanto, para sermos levados em conta sob qualquer condição. Os franceses são diferentes – separam suas simpatias, multiplicam suas possibilidades, observam seus matizes, permanecem mais ou menos do lado de fora de seus piores desastres. Na maioria das vezes, dão um jeito de enfiar a ideia, não importa quão débil, no barco salva-vidas. Podem perder de vista as estrelas, mas preservam de modo semelhante suas almas intelectuais.[636]

Perspectivas tão diversas, porém, não constituíram óbice para que James, com toda a sua acuidade analítica, destacasse, dos seus três romances favoritos, cenas que considerava comprovarem a grandeza de Zola – exemplos concretos da energia, da veracidade e do senso de vida atingidos na sua obra. Ao capítulo histórico da greve dos mineiros em *Germinal* e ao "quadro incomparavelmente humano da guerra", em *La Débâcle*, James acrescenta a cena do casamento de Gervaise e Coupeau e a "festa de aniversário homérica" na oficina da lavadeira, em *L'Assommoir*. Nesse último, crê encontrar uma amplitude e um grau de vivacidade que

representam um feito no retrato de costumes. Observa James:

> Nada fora até então tão sustentado e, a cada momento de sua existência grotesca e deplorável, vivido como o dia de núpcias do casal Coupeau em especial, sua fantástica peregrinação processional pelas ruas de Paris sob a chuva, sua exploração molhada dos salões do museu do Louvre, e sua chegada afinal, voraz e exasperada, à *guinguette* onde ceiam a um tanto por cabeça, cada um pagando o seu, e onde nos sentamos com eles em meio à gordura e à perspiração e sucumbimos, meio por simpatia, meio por vergonha, a seus gracejos, amarguras e misérias monstruosos.[637]

A releitura dos vinte volumes dos *Rougon-Macquart*, por ocasião da "morte prematura e desastrosa" do escritor francês, deu a James a oportunidade de reconhecer que a obra de Zola o alçava a um cume em meio à planície da produção contemporânea. Suas reservas não o impediram de ver em Zola um verdadeiro representante do modernismo em seus primeiros estágios – um "visionário em prosa de uma nova postura ficcional"[638]. Como juízo crítico da obra de Zola no âmbito da língua inglesa à época, não creio que essa apreciação madura, serena e criteriosa tenha sido superada.

Os Modernistas e o Naturalismo

Não há quem negue a James Joyce (1882-1941) a condição de escritor modernista por excelência, e não exalte *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) como a quintessência do experimentalismo linguístico e formal. Associá-lo ao naturalismo, assim, nos pareceria um contrassenso; porém, foi exatamente isso o que fez seu contemporâneo George Moore, em 1922, ao tecer com um amigo um comentário depreciativo a respeito de seu compatriota: "Veja esse irlandês Joyce, [...] uma espécie de Zola degenerado. [...] *Ulisses* não tem solução; é absurdo imaginar que sirva para alguma coisa tentar registrar cada pensamento e cada sensação de qualquer ser humano. Isso não é arte; é como tentar copiar a lista telefônica de Londres."[639]

Descontado o desdém de Moore, ele próprio um seguidor de Zola no início de sua carreira literária (como vimos anteriormente), resta entender a natureza dessa aproximação, por outro lado também frequente entre os estudiosos de Joyce, desde o lançamento de *Dublinenses*, em 1914, mas de certo modo rechaçada pelo próprio escritor em algumas ocasiões.

Seu grande biógrafo mostra-o, na verdade, como um leitor voraz desde cedo, com interesses amplos e muito diversificados que abrangiam tanto os autores irlandeses seus contemporâneos quanto os europeus continentais, sobretudo os franceses, dos quais absorveu o que lhe pareceu necessário, seguindo adiante na sua própria trilha e criando um tipo de literatura muito pessoal. No caso de Zola, em particular, é difícil falar de dívidas e não se pode nem ao mesmo ter certeza de quais leituras Joyce de fato realizou. Tendo comentado certa feita em carta a seu irmão Stanislaus que gostaria de ler Zola mas não tinha coragem de "atacar sua história da França em vinte volumes", Joyce, entretanto, escreveu duas resenhas para o *Daily Express* em que fala com conhecimento de causa sobre *L'Assommoir* e *Au bonheur des Dames* (O Paraíso das Damas, 1883). Porém, de modo geral, deprecia Zola, julga-o um romancista enfadonho e levanta objeções às referências de que seria o "Zola irlandês". Suas principais reservas dizem respeito às práticas estéticas do francês, especialmente ao artista – todo e qualquer artista, diga-se – que "aponta uma moral":

> Gerada [a solicitação de que aponte uma moral] de uma disposição afável-paroquial, não podemos senão renunciar a ela. Mr. Beoerly despedido com estricnina ou M. Coupeau caindo de bêbado são nada mais que deploráveis em uma sobrepeliz e uma dalmática cada um. Esse absurdo está se corroendo rapidamente, como o tigre da história, o rabo primeiro.[640]

Sobre sua apreciação e seu distanciamento de Zola, parece mesmo funcionar o comentário que se segue:

> Se Joyce admirava o vivisseccionista em Zola, não admirava no francês a rejeição da intuição como uma ferramenta

igualmente poderosa de exame; se abraçou o espírito crítico em Zola, Joyce não compartilhou o zelo reformista do francês. Desde logo em sua carreira, Joyce se colocou entre o pesquisador e o reformador, aceitando material de ambos, sem se comprometer com os programas de nenhum dos dois. Essa posição Joyce considerava ser a de Ibsen, e, mesmo na apreensão do belo no horrível, Joyce em grande parte tomou, se não seu método, pelo menos seu propósito e tom de Ibsen. Ele não teria considerado inconsistente a declaração de Ibsen de que "Zola entra no esgoto para se banhar nele; eu, para percorrê-lo".[641]

Datam já dos tempos de universidade sua admiração por Flaubert e seu entusiasmo por Ibsen, seus dois grandes modelos. Esse último foi objeto do primeiro ensaio publicado por Joyce em 1900, aos dezoito anos de idade – uma longa resenha sobre a peça de despedida do dramaturgo norueguês, que lhe valeu um agradecimento de Ibsen e uma troca de correspondência entre ambos que durou três anos[642]. À mesma época, em ensaio lido diante da Literary and Historical Society, Joyce torna públicas suas preocupações com a relação entre literatura e vida, num texto em que argumenta que o artista moderno deve representar a vida em toda a sua realidade sombria e vulgar, extraindo o drama da matéria comum do mundo e não do plano falso do lendário.

Que tal pôr a vida – a vida real – no palco? [...] Penso que da mesmice triste da existência pode-se extrair uma medida de vida dramática. Mesmo o mais banal, o mais morto entre os vivos, pode desempenhar um papel em um grande drama. [...] Devemos aceitar a vida tal como a vemos diante dos olhos, os homens e as mulheres tal como os encontramos no mundo real, não como os apreendemos no reino das fadas. A grande comédia humana na qual cada um tem um quinhão dá alcance ilimitado ao verdadeiro artista, hoje como ontem e como em tempos passados.[643]

Richard Ellmann considera que essa é a "mais forte afirmação precoce de método e intenção" por parte de Joyce. As sementes da subversão dos códigos, convenções e formas que iriam frutificar na sua obra literária e lhe render diferentes tipos de censura já estavam lançadas ali, nesses textos juvenis. Da mesma maneira, sua insistência de que "as leis da vida são sempre as mesmas em todo lugar" já indicaria a fusão que iria operar entre realismo e mito, naturalismo e simbolismo[644].

A tensão entre realismo e antirrealismo talvez tenha atingido seu clímax em *Ulisses*, com sua profusão de estilos narrativos, as múltiplas perspectivas, seu artificialismo, sua arquitetura – com a remissão aos órgãos do corpo humano, às cores, a temas variados e às artes, por um lado; e, por outro, o retrato preciso de Dublin, com seus lugares, cheiros, sons, e com suas pessoas, suas funções corporais e operações mentais, materializadas na linguagem fragmentária e descontínua. A relação com o realismo nunca é imediata e direta aqui e, embora a apreensão do mundo objetivo, aí incluídos os aspectos sujos, triviais e vis da existência, nunca seja perdida de vista, os métodos e recursos do simbolismo são invocados para criar a dimensão mítica do romance. Thomas Pavel avalia que, ali, o autor irlandês "inova ao aplicar a minúcia naturalista

à representação da vida interior das personagens, emancipar a escrita do serviço da história narrada e organizar a obra em torno de uma armadura mítica ao mesmo tempo invisível e exterior a ela"[645]. Com *Ulisses*, Joyce parece sugerir que o naturalismo não pode mais acomodar a realidade da experiência, um passo que irá se aprofundar de modo radical em *Finnegans Wake*.

De modo geral, é em *Dublinense*s que muitos críticos joyceanos veem o autor como "um mestre do naturalismo"[646]. A coletânea de quinze contos, publicada em 1914 depois de superadas várias dificuldades com os editores[647], foi concebida como uma representação naturalista da vida dos dublinenses de classe média, nos primeiros anos do século XX. Que a realidade era o paradigma do escritor ficou registrado desde o início na sua conhecida declaração de propósitos, em carta ao editor Grant Richards, como reação às diversas objeções aos temas e ao tratamento das histórias:

> Minha intenção era escrever um capítulo da história moral do meu país e escolhi Dublin como cenário porque aquela cidade me parecia o centro da paralisia. Tentei apresentá-la ao público indiferente sob quatro de seus aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. As histórias estão dispostas nessa ordem. Eu o escrevi na maior parte em um estilo de mediocridade escrupulosa e com a convicção de que é audacioso o homem que ousar alterar, ou mais ainda deformar, a apresentação do que viu ou ouviu. Não posso fazer mais nada. Não posso alterar o que escrevi.[648]

Joyce sugeriu, certa feita, que seria possível percorrer todos os caminhos e roteiros dos lugares, monumentos e edifícios que fazem parte do cenário de *Ulisses*, inclusive com respeito ao tempo necessário para vencer as distâncias entre os pontos, apenas tendo o romance na mão, usado como mapa. A mesma concretude – aquilo que Hugh Kenner descreveu como "a documentação escrupulosa dos exteriores"[649] – encontramos em *Dublinenses*, em que o recurso a um tempo e espaço específicos se mescla à reconstrução da história social, política e cultural da Irlanda, em seus mínimos detalhes (como em *Ulisses*, diga-se). É por aí que ele vincula suas personagens a seu *milieu*, a seu meio social; assim como é pela escolha de múltiplas perspectivas que ele apresenta um panorama amplo do contexto sociopolítico da vida dublinense naquela quadra histórica. Na coletânea de contos já se antevê, em movimento, a "consciência de lugar" (*consciousness of place*) que se tornará ainda mais poderosa em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Retrato do Artista Quando Jovem, 1916) e em *Ulisses*. Em cada uma das narrativas, uma personagem central ocupa o proscênio e é exposta em uma situação que encena as limitações que restringem seu campo de ação. São vidas malogradas por circunstâncias pessoais, sociais, históricas, submetidas a escrutínio e narradas de uma perspectiva neutra, numa linguagem objetiva e destituída de sentimentalismo. As várias

histórias, na verdade, nos dão acesso a múltiplas perspectivas formando um mosaico que, por sua vez, reporta-se ao todo. A "paralisia", literal ou mental, é a condição em que cada uma é flagrada e se vincula, até certo ponto, aos condicionamentos do meio – aos constrangimentos exteriores que restringem suas potencialidades. As causas externas remetem antes aos laços familiares, às circunstâncias da vida doméstica, à história irlandesa, à religião, ao estatuto colonial do país do que ao temperamento (nos termos zolanianos) das personagens, as quais o narrador também expõe de um ponto de vista subjetivo e interno, por meio do uso frequente do discurso indireto livre. Cria-se, assim, um movimento entre o histórico e o pessoal, o objetivo e o subjetivo, o exterior e o interior que Paul Stasi, propondo uma leitura de um dos contos, "Eveline", argumenta ser o traço distintivo da ambiguidade joyceana:

> A apreensão da história por parte de Eveline – a de sua infância e das mudanças da Dublin contemporânea – é vista como parcial, situada, determinada por suas próprias experiências subjetivas. A posição engastada da narrativa joyciana não parece, dessa maneira, rejeitar a história mas antes situá-la no interior do enquadramento da experiência subjetiva. O efeito desse passo é preservar um espaço de agência para o sujeito que parece oprimido pelo pesadelo da história por meio de uma ênfase na inacessibilidade de qualquer perspectiva totalizante da qual visualizar aquela história.[650]

Era intenção de Joyce, como explicitou em carta a seu editor, possibilitar ao povo irlandês "uma boa olhada em si mesmo no meu espelho bem polido"[651]. O impulso realista era, assim, admitido sem rodeios. Porém, se o naturalismo parece ser uma força conformadora na literatura joyciana, principalmente pelo seu investimento nos pormenores e nos condicionantes de tempo e lugar, Joyce interpela ao mesmo tempo seus limites, desdobrando os planos de sua narrativa e ampliando o sentido mesmo do real. Conforme confidenciou certa vez a seu amigo Arthur Power, Joyce diz ter aberto

> o novo caminho [...]. Na realidade, a partir daí pode-se datar uma nova orientação na literatura – o novo realismo; [...] um novo modo de pensar e escrever teve início, e aqueles que não concordarem com ele vão ficar para trás. Antes, os escritores estavam interessados nas aparências [...] pensavam apenas em um plano, mas o tema moderno são as forças subterrâneas, aquelas marés ocultas que governam tudo e fazem a humanidade nadar contra a corrente aparente.[652]

É bastante conhecida a crítica de Lukács tanto ao naturalismo quanto ao modernismo, entre os quais o pensador húngaro vê uma continuidade ideológica que se assentaria numa "abordagem basicamente estática da realidade" e na ausência de "uma hierarquia de importância nas situações e personagens apresentadas"[653]. Sem entrar no mérito das posições de Lukács, e discordando em parte da avaliação que ele faz dos dois movimentos estéticos, pode-se argumentar que, em alguma medida, se continuidade houve, ela se deu em outros termos. Isto é, o fermento histórico que produziu o naturalismo também esteve na raiz do modernismo, ambos respostas estéticas ao sentimento de crise e desejo de mudança que caracterizaram o fim

de século. À crise histórica do drama, em Ibsen, correspondeu à crise do romance, de que Zola, Henry James e James Joyce foram, cada um a seu modo e em seu tempo, inescapáveis representantes.

As dificuldades que o naturalismo enfrentou na Inglaterra não deveriam ser uma cortina de fumaça para o fato de que as importantes mutações que o gênero romance sofreu, sobretudo do ponto de vista da forma, talvez devam mais ao naturalismo do que estamos preparados para admitir. A obra de Zola, com sua estética transgressora e seu cuidado formal, fez pensar a autores como Henry James e James Joyce e pode ser lida, mesmo a contrapelo, no esteticismo de um e no experimentalismo radical do outro.

Bibliografia

ALLEN, Walter. *The English Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1968.

ALTICK, Richard D.. *Victorian People and Ideas*. New York/London: W.W. Norton, 1973.

AUERBACH, Erich. Germinie Lacerteux. *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1971.

BAGULEY, David. Bibliographie: Les Oeuvres de Zola traduites en anglais (1878-1968). *Les Cahiers naturalistes*, n. 41, 1970.

____. *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BECKER, George J. (ed.). *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

BEVILACQUA, Clóvis. *Épocas e Individualidades*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

BROWN, Malcolm. Preface. *George Moore: A Reconsideration*. Seattle: University of Washington Press, 1955. Disponível em: <http://www.astonisher.com/archives/mjb/george_moore/gm_preface.html>. Acesso em: 31 mar. 2015.

BROOKS, Peter. *Realist Vision*. New Haven / London: Yale University Press, 2005.

BURNS, Colin. Le Voyage de Zola à Londres en 1893. *Les Cahiers Naturalistes*, n. 60, 1986.

____. Échanges Franco-Britanniques (I). Lettres Inédites d'Émile Zola à Ernest Vizetelly (1891-1893). *Les Cahiers Naturalistes*, n. 62, 1988.

____. Échanges Franco-Britanniques (II). Lettres Inédites d'Émile Zola à Ernest Vizetelly (1894-1899). *Les Cahiers Naturalistes*, n. 63, 1989.

CANDIDO, Antonio. Degradação do Espaço. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COGNY, Pierre. *Le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

____ (org.). *Le Naturalisme: Colloque de Cérisy.* Paris: UGE, 1978.

CONLON, John J. Walter Pater and Zola's Literary Reputation in England. *English Literature in*

Transition, 1880-1920, v. 19, n. 4, 1976.

CUMMINS, Anthony. Émile Zola's Cheap English Dress: The Vizetelly Translations, Late-Victorian Print Culture, and the Crisis of Literary Value. *Review of English Studies*, v. 60, n. 243, 30 mar. 2009.

DEAL, Laura. *Zola in England: Controversy and Change in the 1890s*. Dissertação de mestrado. Washington DC, American University, Fall 2007/Spring 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net>. Acesso em: 18 dez. 2014.

DECKER, Clarence R. The Aesthetic Revolt Against Naturalism in Victorian Criticism. *PMLA*, v. 53, n. 3, set. 1938.

____. *The Victorian Conscience*. New York: Twayne, 1952.

____. Zola's Literary Reputation in England. *PMLA*, v. 49, n. 4, dez.. 1934.

ELLMANN, Richard. The Limits of Joyce's Naturalism. *The Sewanee Review*, v. 63, n. 4, out.-dez. 1955.

____. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

____. *Selected Letters of James Joyce*. New York: The Viking Press, 1975.

FRIERSON, William C. *L'Influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900*. Thèse pour le doctorat. Paris: Marcel Giard, 1925.

____. The English Controversy over Realism in Fiction: 1885-1895. *PMLA*, v. 43, n. 2, jun. 1928.

FURST, Lilian R. George Moore et Zola. Une réévaluation. *Les Cahiers naturalistes*, n. 41, 1971.

____. George Moore, Zola, and the Question of Influence. *CRCL/RCLC*, v. 1, n. 2, Spring/Printemps, 1974.

GRIEST, Guinevere L. A Victorian Leviathan: Mudie's Select Library. *Nineteenth-Century Fiction*, v. 20, n. 2, set. 1965.

JAMES, Henry. Emile Zola. *The Art of Fiction And Other Essays*. Introduction by Morris Roberts. New York: Oxford University Press, 1948.

____. *Partial Portraits*. London / New York: Macmillan, 1888.

____. Émile Zola. *Literary Criticism, v. II: French Writers; Other European Writers; The Prefaces to the New York Edition*. New York: The Library of America, 1984.

JAMESON, Fredric. Authentic Ressentiment: Generic Discontinuities and Ideologemes in the "Experimental" Novels of George Gissing. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

JEGOU, Monique. La Reception des écrivains naturalistes en Angleterre. *Les Cahiers naturalistes*, n. 80, 2006.

KEATING, Peter John. French Naturalism and English Working-Class Fiction. *The Working Classes in Victorian Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

____. *The Haunted Study: A Social History of the English Novel, 1875-1914*. London: Faber and Faber, 2008.

KENNER, Hugh. Joyce and Ibsen's Naturalism. *The Sewanee Review*, v. 59, n. 1, Winter 1951.

LEVIN, Harry. James Joyce. *The Atlantic Monthly*, dez. 1946. Disponível em: <http://www.theatlantic.com>. Acesso em: 18 dez. 2014.

LOOMIS, Roger Sherman. A Defense of Naturalism. *International Journal of Ethics*, v. 29, n. 2, Jan. 1919.

LUKÁCS, Georg. The Ideology of Modernism. *Realism in our Time*. New York: Harper Torchbooks, 1971.

MASON, Ellsworth; ELLMANN, Richard (eds.). *The Critical Writings of James Joyce*. London: Faber and Faber, 1959.

MASTERS, Joellen. A Great Part to Play: Gender, Genre, and Literary Fame in George Moore's A Mummer's Wife. *Victorian Literature and Culture*, v. 29, n. 2, 2001.

MERKLE, Denise. Germinal en Grande-Bretagne de 1884 à 1895: de l'esthétique dominée à l'esthétique dominante. *Les Cahiers naturalistes*, n. 81, 2007.

MITTERAND, Henri. *Zola: L'Histoire et la fiction*. Paris: PUF, 1990.

____. *Zola et le naturalisme*. Paris: PUF, 1986.

MOORE, George. A Communication to my Friends. *Works*. London: Heinemann, 1937.

MOREL, Chantal. La Fortune de Zola en Angleterre: Les oeuvres illustrées. *Les Cahiers naturalistes*, n. 66, 1992.

OHMANN, Carol. George Moore's Esther Waters. *Nineteenth-Century Fiction*, v. 25, n. 2, University of California Press, set. 1970.

PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do Falso: O Realismo Possível em Henry James e Machado de Assis*. Tese de doutorado. FFLCH, São Paulo, USP, 2007.

PAVEL, Thomas. *La Pensée du Roman*. Paris: Gallimard, 2003

PERKIN, Harold James. *The Origins of Modern English Society: 1780-1880.* London: Routledge, 1972.

POLET, Jean-Claude. L'Angleterre de Zola. *Les Cahiers naturalistes*, n. 55, 1981.

POWER, Arthur. *Conversations with Joyce*. Dublin: Lilliput, 2000.

RAISOR, Philip. Grist for the Mill: James Joyce and the Naturalists. *Contemporary Literature*, v. 15, n. 4, Autumn 1974.

RECK, Rima Drell. Lost in the Museum: James, Zola, and the Urban Spectator. 1989 Presidential Address. *South Central Review*, v. 7, n. 1, Spring 1990.

SHERMAN, Stuart Pratt. The Aesthetic Naturalism of George Moore. *On Contemporary Literature*. New York: Henry Holt, 1917.

STASI, Paul. Joycean Constellations: "Eveline" and the Critique of Naturalist Totality. *James Joyce Quarterly*, v. 46, n. 1, Fall 2008.

STEVENSON, Lionel. *The English Novel: A Panorama*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.

TENNYSON, Alfred Lord. *Locksley Hall Sixty Years After Etc*. London: Macmillan, 1886.

TROLLOPE, Anthony. On English Prose Fiction as Rational Amusement. In: PARISH, Morris L. (ed.). *Four Lectures*, London: Constable, 1938.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIIII.* São Paulo: Boitempo, 2002.

____. *Formação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2007.

VIZETELLY, Ernest Alfred. *Emile Zola, Novelist and Reformer: An Account of his Life and Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1904.

____. *With Zola in England*. Gloucester: Dodo, 2008.

WILLIAMS, Raymond. Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism. *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005.

WILSON, Edmund. James Joyce. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

____. O Senso do Real. *Do Romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP / Imaginário, 1995.

____. *Oeuvres complètes, t. 10: La critique naturaliste*. Présentation, notices, chronologie et bibliographie par François-Marie Mourad; publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde, 2004.

____. *Piping Hot! A realistic novel*. London: Henry Vizetelly, 1887.

9. O NATURALISMO LITERÁRIO NA RÚSSIA

Anastassia Bytsenko

Contexto Histórico

No âmbito dos estudos literários russos, o naturalismo é um tema que gera controvérsias, pois desde o seu surgimento esteve no meio de uma polêmica ideológica e estética aguda, motivada pela recusa do seu livre-pensamento e de sua maneira de expressar algumas das mais corajosas ideias em sua época. Alguns pesquisadores chegaram a questionar até a existência dessa corrente na literatura russa[654]. Atualmente, a agudez da polêmica ao redor de sua teoria e prática atenuou-se, e observa-se a necessidade de um estudo teórico mais aprofundado sobre o tema[655], porque ainda persistem várias dúvidas relativas à gênese, à caracterização estética e à amplitude da influência do naturalismo como processo, bem como à possibilidade de considerá-lo um movimento literário russo efetivo.

No século XIX, a literatura torna-se cada vez mais intrinsecamente ligada ao contexto sociopolítico e histórico-cultural da Rússia. Nesse período os escritores tornam-se porta-vozes da sociedade progressista e voltam sua atenção para assuntos mais urgentes, tais como a opressão política, a desigualdade e a servidão dos camponeses. Um dos principais pensadores da época, Vissarión Belínski[656], escreveu: "Em nosso tempo a arte e a literatura, mais do que em qualquer período anterior, tornaram-se expressões de questões sociais."[657]

Quanto ao aspecto filosófico, o pensamento russo estava estritamente ligado a uma visão de mundo que propiciaria a atmosfera adequada para o surgimento do naturalismo. Tal pensamento estava dividido em duas principais correntes: o *slavofílstvo* (eslavofilia), cujos adeptos desejavam proteger as formas tradicionais de vida russa da influência estrangeira, e o *západnichestvo* (ocidentalismo).

Segundo Vladímir Soloviór[658], um dos adeptos do ocidentalismo, essa corrente filosófica e literária reconhecia a solidariedade espiritual entre a Rússia e a Europa e abordava questões como a relação entre a fé e a razão, a autoridade e a liberdade, a religião e a filosofia, assim como a ligação entre essas duas últimas com a ciência positiva.

Entre 1848 e 1855, durante o governo do imperador Nicolau I (1894-1917), a Rússia viveu um período marcado pela opressão e pela acentuada censura, motivadas por um temor de propagação das ideias revolucionárias e de um possível levante. Em 1849, houve o processo de *Petrachévtsi*[659], pelo qual 21 jovens foram presos, entre eles Fiódor Dostoiévski (1821-1881), condenado à prisão sob o pretexto de que divulgara a carta de Vissarión Belínski endereçada a Nicolai Gógol. Nessa polêmica carta, Belínski, ocidentalista e admirador apaixonado do autor

de *Revizor* (O Inspetor Geral, 1836) e *Miórtvie Dúchi* (Almas Mortas, 1842), critica Gógol por seu livro mais recente[660] e expressa a visão e os ideais da nova geração intelectual russa:

> a Rússia não vê sua salvação no misticismo, nem no ascetismo, nem no pietismo, mas nos êxitos da civilização: educação e humanidade. O caráter do público russo é definido pela posição de sua sociedade, onde novas forças fervem e exigem liberdade, mas aprisionadas pela forte opressão não encontram saída e produzem apenas o desânimo, a melancolia e a apatia. Apenas na literatura, apesar da censura "tártara", há ainda uma vida e o movimento para frente[661].

Com a chegada ao trono de Alexandre II (1818-1881), veio o período de reformas e a principal delas foi a abolição da servidão dos camponeses em 1861[662]. As mudanças sociopolíticas refletiram na vida da sociedade russa. Por sua vez, gradativo advento da era industrial, os avanços científicos e tecnológicos geraram uma admiração pelas ciências exatas e naturais para além do público instruído.

Assim, segundo Aleksandr Gertsen, "a sede pela educação apoderou-se de toda a nova geração do país"[663]. Nesse período houve aumento do número de escolas e faculdades voltadas ao ensino de ciências exatas e naturais[664]. A nova geração russa colocou outras exigências à arte, que deveria educar a sociedade no espírito de novas ideias, como o positivismo, que usufruía de enorme popularidade, principalmente após a publicação do *Cours de philosophie positive* (Curso de Filosofia Positiva, 1830-1842) de Auguste Comte.

Aos poucos, a educação e a visão de mundo cientificista penetravam mais amplamente na sociedade. Nesse período, começa a melhorar a integração entre a parte europeia da Rússia e longínquas regiões do lado asiático. Segundo observações de Gertsen, aumentou significativamente o número de periódicos que:

> incorporam todo o movimento intelectual [...]. Realmente, esse é o melhor meio de propagação do conhecimento num país extenso [...]. Independente de suas bastante variadas correntes, as revistas divulgaram durante os últimos 25 anos uma grande quantidade de conhecimentos, conceitos e ideias. Para os habitantes das províncias de Omsk e Tobólsk[665], elas deram a possibilidade de ler romances de Dickens ou George Sand, apenas dois meses depois da sua publicação em Londres ou Paris[666].

Nesse contexto, a literatura destacou-se ainda mais, bem como a influência dos escritores, principalmente dos apaixonados seguidores de Gógol, participantes da escola natural. Assumindo um papel mais ativo, eles se tornaram porta-vozes de um grupo progressista da sociedade russa, tanto na política, como na filosofia e na arte.

A Influência de Gógol e a Escola Natural

Ao levantar o tema do naturalismo cabe falar sobre uma corrente literária predecessora, a chamada escola natural, que constitui uma particularidade da cena literária russa, apesar de a pesquisa soviética considerá-la integrante do realismo e recusar-se a enxergar, no seu cerne, algum elemento do naturalismo.

A escola natural surgiu na Rússia na década de 1840 como um desenvolvimento do realismo crítico na literatura e manifestou-se mais à maneira de uma corrente literária do que nos moldes de um grupo coeso propriamente dito. Os principais representantes da escola natural foram escritores de perfis de pensamento e estilo diferentes, entre eles: Vissarión Belínski, Nicolai Nekrássov (1821-1878)[667], Dmítri Grigoróvich (1822-1900), Ivan Turguêniev (1818-1883), Aleksandr Gertsen, Ivan Panaev (1812-1862) e Vladímir Dahl (1801-1872).

O termo "escola natural" foi usado pela primeira vez em 1846, com uma conotação pejorativa, por Faddiéi Bulgárin[668]: "nossos leitores sabem que o sr. Nekrássov pertence à nova escola, ou seja, à escola literária natural que afirma a necessidade de descrever a natureza sem vestes. Nós, ao contrário, seguimos a regra... A natureza somente é boa após ser limpa e arrumada"[669].

No entanto, apesar do tom cético, Belínski considerou a denominação apropriada e passou a usá-la. Segundo o autor, a escola natural era o oposto da "velha escola" do período romântico, que ele chamava de retórica e antinatural.

De acordo com Belínski, as origens da escola natural são variadas. Ao inseri-la no contexto do desenvolvimento de toda a literatura russa, na sua base observava claramente a influência de Nicolai Gógol: "Gógol deu uma direção à literatura que a livrou da retórica e que passou a exigir o talento para ter sucesso. Em consequência disso, pereceu a velha maneira de representar em romances e novelas, as incorporações retóricas de virtudes e defeitos abstratos, para dar lugar a pessoas típicas vivas."[670] Por outro lado, os assim chamados ensaios fisiológicos – como, por exemplo, *Physiologie du bourgeois* (A Fisiologia do Burguês, 1841), de Henry Monnier, e *Physiologie du mariage* (A Fisiologia do Casamento, 1829), de Honoré de Balzac, largamente adotados na França e Inglaterra nos anos de 1830 e 1840, também marcaram bastante a escola natural. Tais ensaios pretendiam representar a sociedade moderna de forma objetiva e imparcial; em suma, descreviam a vida cotidiana de diferentes classes sociais, principalmente das classes mais baixas e seus representantes mais típicos.

Juntos, Belínski e Nekrássov editaram as duas mais destacadas publicações da escola natural, as coletâneas *Fisiológuia Peterburga* (A Fisiologia de São Petersburgo, 1845), dividida em duas partes; e *Peterburgski Sbórnik* (A Coletânea de São Petersburgo, 1846). *Peterburgski Sbórnik* incluiu, além das obras de Gertsen, Turguêniev, Vladimir Odoévski (1804-1869), Nekrássov e Belínski, o primeiro romance de Fiódor Dostoiévski, *Bédnie Liúdi* (Gente Pobre, 1846).

As duas publicações expunham a relação crítica com a realidade, mostravam o caráter e a vida diária dos trabalhadores, dos funcionários públicos de baixo escalão, da gente humilde e marginalizada que habitava a capital da Rússia.

Em resposta às críticas, Belínski comentava: "os escritores da escola natural são condenados, porque eles gostam de representar pessoas de classe baixa, de tornar os mujiques, os garis, os cocheiros heróis de suas histórias, de descrever favelas, refúgios da pobreza faminta e todo o tipo de amoralidades"[671].

Na introdução de *A Fisiologia de Petersburgo*, Belínski destacava a necessidade de que a literatura "em forma de relatos de viagens, passeios, ensaios, contos [...] apresentasse diversos lugares da imensa e diversificada Rússia"[672]. Na opinião dele, os escritores deveriam fazer algo mais do que conhecer a realidade do país, para entendê-la corretamente era necessário "não só observá-la, mas também *julgá-la*"[673]. O crítico desenvolve melhor ao dizer que:

> A principal característica das obras mais recentes consiste numa franqueza inclemente. Nelas, a vida aparece como se fosse para sua vergonha, em toda sua nudez, em toda a sua desgraça horripilante e em toda beleza solene, como se tivesse sido revelada por uma lâmina cirúrgica. Da vida não exigimos um ideal, mas a própria vida, tal como é. Seja ruim, seja boa, não queremos ornamentá-la, pois pensamos que, em sua representação poética, é igualmente bela em ambos os casos e, exatamente por isso ela é verdadeira, pois onde há verdade, há poesia.[674]

Os princípios da escola natural estendiam-se para a poesia e o drama, mas há o predomínio da prosa: formas como ensaios, memórias, relatos de viagem, contos, novelas sociocotidianas e sociopsicológicas foram bastante difundidas. O romance assume lugar de destaque e a linguagem literária torna-se mais democrática, introduz-se o estilo jornalístico, a fala coloquial, o vocabulário de variados ambientes profissionais e a fala regional com seus maneirismos e sotaques.

Acusada de predileção por "gente pobre", de "sujeirafilia" e até de deslealdade política, a escola natural reuniu os melhores escritores da época que, entusiasmados com as obras de Gógol, os ensaios fisiológicos e suas temáticas, divulgavam ideias democráticas, denunciavam

a servidão, o poder pernicioso do dinheiro e todos os vícios da ordem social que, na opinião deles, deformam o ser humano. Em suma, esses literatos expressavam uma relação crítica com a realidade numa produção artística que lutava contra a retórica, o embelezamento e a idealização da vida.

Dessa maneira, na segunda metade do século XIX, a literatura russa já estava preparada para transitar do que podemos chamar de um realismo mais suave para o naturalismo que procurava *observar*, mas objetivando descrever a vida sem *julgá-la*.

Zolaísmo na Rússia

Independentemente da relação com outras correntes literárias, é possível dizer que o naturalismo tornou-se a expressão da visão positivista da vida que começou a se manifestar na literatura russa ainda nas primeiras décadas do século XIX. Vale lembrar, por exemplo, que no fim dos anos de 1820 o crítico Nicolai Nadiéjdin[675] notava tendências naturalistas em poemas românticos como o *Graf Nulin* (Conde Núlin, 1825), de Aleksandr Púschkin (1799-1837), e *O Baile,* de Evguêni Baratínski[676]. Adepto de realismo, Nadejdin compreendia o naturalismo como elemento do romantismo, cujos objetos de representação qualificava como "monstruosos, repugnantes e sujos"[677]. Defendendo os princípios naturalistas do romantismo, Baratínski sugeria ver literatura como "uma ciência semelhante às outras ciências e não procurar nela nada além das informações"[678].

Décadas depois, os irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt e Émile Zola encontraram na fisiologia o que seria para eles motivo de todas as reações humanas. Influenciados por ideias dos pesquisadores positivistas eles acreditavam na comparação feita por Hyppolite Taine: "os vícios e as virtudes são resultados de processos sociais da mesma maneira como o ácido sulfúrico e o açúcar são produtos químicos"[679].

Praticamente em todas as literaturas nacionais em que se manifestou, o movimento naturalista, esteve ligado ao interesse por obras francesas, à análise e ao processamento da sua experiência. Isso vale para a Rússia, onde a cultura e, em particular, a literatura francesa teve papel decisivo. Ocorre que na segunda metade do século XIX a literatura russa já havia conquistado um tal nível de desenvolvimento que estava pronta para uma troca no sentido inverso; exemplo disso é o comentário do escritor francês André Maurois: "No estilo e na composição, Turguêniev é um mestre para os escritores franceses que viveram de 1860 a 1880."[680]

Turguêniev passou muitos anos na Europa, inclusive na França, onde se tornou uma espécie de embaixador da literatura e cultura russa. Foi amigo próximo de Flaubert e outros escritores franceses da época como Théophile Gautier, Zola, Guy de Maupassant e Edmond de Goncourt. O último traça um retrato de Turguêniev como "meigo, gigante, amável" e percebe nele "originalidade de um espírito pessoal e erudição imensa e cosmopolita"[681].

Numa conversa com George Sand, Flaubert comenta: "Zola e Turguêniev são dois homens a que muito estimo, e considero-os verdadeiros artistas". Segundo Maurois: "Quando se

encontram reunidos é Turguêniev quem fala, ouvido com grande respeito por Flaubert. Por sua vez, Maupassant descreve o último "escutando Turguêniev, religiosamente, fixando nele os grandes olhos azuis."[682]

No dia 14 de abril de 1874 começam os encontros regulares entre Flaubert, Zola, Turguêniev, Alphonse Daudet e Edmond Goncourt que eles mesmos chamam de "jantares dos autores vaiados".

Nesse período difícil para Zola, amargurado pela "quarentena em que mantém seus livros", recebe ajuda de Turguêniev e começa a publicar em periódicos russos várias de suas obras. O romance de estreia de Zola, *Les Contes à Ninon* (Contos a Ninon) foi editado em 1865 por uma das principais revistas russas *Otéchestvennie Zapíski* (Notas Domésticas)[683]. Em 1867, *Thérèse Raquin*; em 1872, os dois primeiros volumes de *Les Rougon-Macquart*[684] foram publicados em *Véstnik Evrópi* (O Mensageiro da Europa) com o qual Zola colaborou durante cinco anos, de 1875 a 1880.

Finalmente, em 1879, em *Paríjskie Písma* (As Cartas Parisienses) as ideias de Zola sobre o naturalismo foram apresentadas pela primeira vez diante de leitores russos[685] e apenas no ano seguinte, dessa vez com o título de *O Romance Experimental,* tais ideias foram publicadas na França. O próprio Zola inicia o ensaio expressando gratidão em virtude do espaço que teve nos círculos literários da Rússia, num momento em que seu trabalho, sua crítica e suas ideias não eram apreciadas no seu próprio país:

> Cinco desses estudos saíram de início, traduzidos em russo, no *Messager de L'Europe*, uma revista de São Petersburgo [...]. Que me seja permitido testemunhar publicamente a minha gratidão à grande nação que houve por bem acolher-me e adotar-me, num momento em que nenhum jornal, em Paris, me aceitava nem tolerava minha batalha literária. A Rússia, numa de minhas terríveis horas de provação e de desencorajamento, devolveu-me toda a fé, toda a força, dando-me uma tribuna e um público, o mais letrado, o mais apaixonado dos públicos. Foi assim que ela me fez, na crítica, o que sou agora. Não posso falar disso sem emoção e lhe conservarei um eterno reconhecimento.[686]

Segundo John McNair, na Rússia o reconhecimento foi tamanho que até o ano da morte de Zola, em 1902, foram publicadas duas coleções independentes de suas obras completas, quatorze volumes de *Les Rougon-Macquart*, além de várias publicações separadas de seus romances, peças, contos e ensaios. Em suma, o zolaísmo tornou-se uma questão relevante para o discurso crítico-literário russo das décadas seguintes[687] à publicação de *O Romance Experimental*.

Dostoiévski, o Realismo e o Naturalismo

Já vimos que, no século XIX, novas tendências sociopolíticas e o desenvolvimento na área de ciências trouxeram uma série de mudanças na arte. Na literatura, tem início a transição do romantismo para o realismo. Nessa mesma época, começa a se formar o naturalismo, de modo geral mal visto pela crítica, que o distinguia do realismo, sobretudo por causa de algumas características, assimiladas como provocações contra a moral. No entanto, para Zola, os dois eram conceitos afins, porque visavam o mesmo objetivo: "representar a vida tal como é".

Atualmente, há pesquisadores como Yves Chevrel e Tolmatchov que apoiam a ideia de uma relação muito mais próxima entre naturalismo e realismo, e citam nomes de Lev Tolstói (1828-1910), Dostoiévski, Turguêniev e Anton Tchékhov (1860-1904) como representantes do naturalismo russo, apesar de eles nunca terem se visto como tais.

Nesse sentido, Fiódor Dostoiévski escreveu: "Sou chamado de psicólogo. Não é verdade, sou realista no sentido superior, ou seja, eu retrato as profundezas da alma humana"[688]. Ao falar sobre psicologia, imaginamos Freud, Jung ou Vigótski, que na visão das pessoas dos séculos XX e XXI são os grandes estudiosos das "profundezas da alma humana", mas, à época de Dostoiévski, observou-se o predomínio das ciências naturais e do realismo que era praticamente um sinônimo de positivismo. Essa visão marcou, por exemplo, o ensaio *Realisti* (Os Realistas, 1864[689], de Dmítri Pisarev, sobre o romance *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev.

Pisarev define os realistas como positivistas, pessoas que estudam ciências naturais, assim como o protagonista de *Pais e Filhos*. Bazárov é um estudante de medicina que acredita apenas naquilo que pode verificar empiricamente, despreza o romantismo e vê os sentimentos como a mera expressão de processos fisiológicos. Para ele, "um químico bom é vinte vezes mais útil do que qualquer poeta"[690].

Propagando ideias de Thomas Buckle, Pisarev escrevia sobre o positivismo (que às vezes chama de realismo), caracterizando-o por uma crença inabalável no progresso linear e por uma tendência à ações práticas. O trabalho positivo é delineado através da primazia de algumas ideias, tais como: o cientismo deve constituir culto de conhecimento não metafísico; o empirismo, o método científico; o utilitarismo, a base ética; o progresso, o tema da sociologia; e o capitalismo, impõe-se como experiência de atividade econômica.

Na segunda metade do século XIX, o positivismo coloca-se como algo mais do que uma

corrente filosófica e um método científico, torna-se parte indissociável do espírito da época predominante na Europa, assim como na Rússia. No mesmo período, quando o capitalismo industrial reinava na economia, o realismo e o naturalismo preponderavam na literatura.

Contudo, a maioria das pessoas percebia o positivismo de forma bastante vaga, inclusive os escritores. Por exemplo, um dos estudiosos de Dostoiévski, Belopólski, em seu *Dostoiévski e o Positivismo,* escreve: "O escritor tratava o positivismo de maneira imprecisa, aproximando-lhe materialistas vulgares e um grupo de cientistas como Darwin, David Strauss, Ernest Renan, Rudolf Clausius etc."[691] Dostoiévski conheceu as ideias do fundador do positivismo durante sua permanência no círculo de Petrachévski, cujos membros Gertsen chamou de "seguidores de Comte". Na biblioteca de Dostoiévski, engenheiro militar de formação, havia livros de John Stuart Mill, Taine, Herbert Spencer e Buckle[692]. Em várias obras suas, o escritor polemiza com ideias do positivismo. Em *Zapíski iz Pódpolia* (Memórias do Subsolo, 1864), aborda as leis da natureza à luz das mais recentes descobertas na área de ciências naturais, inclusive, fazendo referência à teoria de Charles Darwin:

> Quando vos demonstram, por exemplo, que descendeis do macaco, não adianta fazer careta, tendes que aceitar a coisa como ela é. Se vos demonstram que, em essência, uma gotícula de vossa própria gordura vos deve ser mais cara do que cem mil dos vossos semelhantes, e que neste resultado ficarão abrangidos, por fim, todos os chamados deveres, virtudes e demais tolices e preconceitos, deveis aceitá-lo assim mesmo, nada há a fazer, porque dois e dois são quatro, é matemática. E experimentai retrucar.[693]

Em seu artigo "Antropologuicheski Printsip v Filosofi" (O Princípio Antropológico na Filosofia), publicado no primeiro número da revista *O Contemporâneo*, de 1860, Nicolai Tchernichévski[694] argumenta sobre a necessidade de aplicar métodos das ciências naturais e matemáticas nas ciências humanas. Chega mesmo à conclusão de que "todas as pessoas são egoístas", de que o egoísmo e a procura de vantagens são os motivos básicos das ações humanas. Contra essa teoria da "utilidade e da vantagem" protesta o homem do subsolo de Dostoiévski, pois o autor conhecia aquele artigo de Tchernichévski.

Belopólski também argumenta para demonstrar o quanto o autor de *Prestuplênie i Nakazánie* (Crime e Castigo, 1866) ia no sentido contrário a essa teoria. A concepção filosófica de mundo em que a ciência é efetivamente capaz de convencer o homem de que "não tem vontade nem caprichos"[695], de que "tudo o que ele faz não acontece por sua vontade, mas espontaneamente, de acordo com as leis da natureza"[696], representa o ponto principal contra o que se revolta o homem do subsolo. Nesse ponto convergem tanto o cientismo de Comte quanto a afirmação de Tchernichévski sobre o caráter subjetivo do "querer" da pessoa[697]. Zola diverge dessa opinião

sobre o naturalismo, dizendo que tais críticos acusam erroneamente naturalistas de ver o homem como uma "simples máquina animal que age sob influência da hereditariedade e dos meios [...]. Nós somos fatalistas, somos deterministas [...] Mostramos o mecanismo do útil e do nocivo, definimos o determinismo dos fenômenos humanos e sociais, para que se possa um dia dominar e dirigir esses fenômenos"[698].

Em *Crime e Castigo*, Dostoiévski mostra o choque entre duas visões de mundo: uma tradicional, cristã e mitológica; e outra, nova, científica e positivista. Essa última aparece quando o escritor menciona a matemática e a aritmética; quando apresenta Sonia como amante do livro *Physiology of Common Life* (Fisiologia da Vida Comum, 1859) do positivista inglês George Lewes; ou, ainda, quando cita os nomes de Darwin e Fourier, os quais são admirados por outra personagem, Lebeziátnikov, entusiasmada com as ideias do positivismo.

Encontramos outro exemplo em Dostoiévski, dessa vez em *Os Irmãos Karamázov*, quando Mítia Karamázov chama seus juízes de "bernards" em clara remissão ao fundador da endocrinologia, o positivista Claude Bernard (1813-1878).

As anotações para o romance não realizado *Jizni Velikogo Greshnika* (A Vida do Grande Pecador) mostram o quanto a doutrina do fundador do positivismo, Auguste Comte, foi considerada por Dostoiévski como antítese básica ao cristianismo e a incorporação de tendências hostis ao humanismo. O pesquisador russo Vassíli Tolmatchov define Dostoiévski como "o mais notável opositor" da ideia do realismo, que pode ser igualada, novamente, ao naturalismo[699]. A polêmica de Dostoiévski com o positivismo não aconteceu apenas em razão da larga difusão de suas ideias, mas também por causa da ruptura entre concepção de mundo científica e artística, e a tendência de colocar a ciência na posição dominante. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, Dostoiévski viu que "a ciência dos homens ainda está em sua infância, quase no início de sua atividade"[700].

Naturalismo na Dramaturgia

Desde 1850 e para além das três décadas seguintes, quase toda temporada dos principais teatros russos começava com a estreia de uma nova peça de Aleksandr Ostróvski (1823-1886). Influenciado pela escola natural, ele lançava olhar crítico sobre a vida contemporânea e elaborava o caráter, o temperamento e o cotidiano de seus personagens com muita precisão de detalhes.

Em *Grozá* (A Tempestade, 1860), uma das mais notáveis de suas peças, descreve a atmosfera pesada de uma pequena cidade à beira do rio Volga. No centro da trama está Katerína, uma mulher casada que se apaixona por outro homem. A tirania, a ignorância, a hipocrisia e o poder ilimitado dos ricos e poderosos sobre as pessoas fracas leva a heroína ao fim trágico.

Poucas vezes as cenas de vida privada, o despotismo e a opressão, até então escondidos atrás dos portões de residências, foram mostradas com tanto vigor numa obra dramática russa. A honestidade do autor, que proporciona uma grande força às imagens do drama, foi notada por Dmítri Pisarev, que escreveu: "*Grozá* é um retrato feito a partir de um "modelo vivo"; por isso ele transpira a verdade"[701].

> O novo nível de realismo, emprestado por Ostróvski da prática da prosa contemporânea, e a nudez lírica sugerida pela poesia, por muito tempo tiraram o sossego dos defensores de velhos cânones teatrais. O encontro secreto entre os apaixonados na peça *Grozá* de Ostróvski, no qual se imaginava o calor da noite, os sussurros de amor, as canções de rouxinóis nos arbustos, chocava com a sua franqueza. O gosto hipócrita sempre tratava a representação do amor no palco teatral com uma intolerância especial. Alguns críticos chegavam a comparar Ostróvski ao Marquês de Sade.[702]

Por volta do ano de 1863, quando a própria palavra "naturalismo" ainda não estava em uso, um crítico teatral "ficou indignado com o canto de rouxinol durante a peça *A Pupila* de Nicolai Ostróvski e em forma de versos sarcásticos expressou o receio de que semelhante naturalismo possa invadir o palco e trazer para ele, com o tempo, o coaxar de rãs e o uivo de cães"[703]. Lembremos que em 1900 os mesmos efeitos sonoros usados na apresentação da peça *Diádia Vania* (Tio Vânia, 1896) de Anton Tchékhov pelo Teatro de Arte de Moscou tiveram uma diferente avaliação de Lev Tolstói. V. Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943) cita o comentário dele: "Me poupe: violão, grilo são muito bons, mas de que adianta procurar mais?"[704], ou seja, numa inversão, privilegia os efeitos mais até do que o conteúdo da peça.

Curiosamente, tanto os adeptos como os opositores da presença do naturalismo na literatura russa encontram nas obras de Lev Tolstói algumas características que podem ser identificadas com essa corrente literária. Assim, Lukács, em seu ensaio "Narrar ou Descrever", contrapõe a

cena de corridas de cavalo em *Anna Karenina* (Anna Kariênina, 1877) a "uma cena correspondente em *Nana* (1880) de Émile Zola, e afirma a superioridade de Tolstói como épico e dinâmico sobre o descritivismo naturalista do escritor francês"[705].

No início do século XX, Dmítri Merejkóvski[706] comentava que "não há na literatura mundial escritor igualável a Lev Tolstói na representação do corpo humano pela palavra"[707]. Para Boris Schnaiderman, o autor de *A Felicidade Conjugal* foi "um moralizador feroz, implacável, mas, ao mesmo tempo, sabia como ninguém expressar a atração do carnal e as grandes fraquezas humanas"[708]. Por sua vez, Tolmatchov afirma que Tolstói foi a figura central do naturalismo russo – concordando ou não com ele, a obra do escritor de fato influenciou muitos naturalistas: "Nos anos de 1890, na França e mais tarde na Alemanha, Zola, Ibsen e Tolstói eram identificados como a trindade naturalista por excelência, em que Zola representa o romance, Ibsen o teatro, enquanto o escritor russo se vê atribuído de um papel de conciliador ou de mediador."[709]

Na vastíssima obra de Tolstói, tomamos como exemplo a peça *Vlasti timi* (O Poder das Trevas, 1886), em que expressa sua visão sobre a arte dramática. Apesar de ser concebida inicialmente com o objetivo de fazer uma pregação moral, o escritor "adere à natureza, às coisas, à plena materialidade do mundo"[710]. Podemos observar ainda que, na prática, Tolstói utilizou alguns procedimentos empregados por escritores naturalistas:

> Eu saqueei meus cadernos de apontamentos para escrever *O Poder das Trevas* [...] e, realmente, esse drama caracteriza-se por uma riqueza muito grande de pormenores, de falas anotadas [...]. Mas conforme já foi expressado por mais de um crítico, aquele "caderno de apontamentos" aparece com demasiada evidencia, com anotações que parecem transcrição naturalista do linguajar popular, apesar das invectivas tolstoianas contra o naturalismo.[711]

A história descrita na peça, baseada num processo criminal verídico, ocorre num vilarejo, em uma casa de camponeses. Uma jovem mulher chamada Aníssia, apaixonada pelo empregado Nikíta, envenena o marido e se casa com o rapaz. Logo após, Nikíta se envolve com a enteada de Aníssia, Akulina. A menina engravida e dá a luz durante o próprio casamento dela. Para acobertar a verdade dos acontecimentos, Aníssia convence Nikíta a matar o bebê, tarefa que realiza – no entanto, não consegue suportar a gravidade do pecado cometido e confessa o crime em público. Akim, pai de Nikíta, um homem simples que acredita profundamente em Deus, fica feliz com a redenção do filho, conferindo o efeito de pregação pretendida pelo autor.

Tolstói "via a tragédia contemporânea como uma peça-sermão, peça-parábola sobre o grande pecador"[712]. Nesse drama, cujo título vem de uma das falas de Jesus[713], o conde aborda

o tema do poder dos instintos selvagens e cegos sobre pessoas que não encontram forças para resistir a eles, porque as *trevas* avançam não só do mundo exterior, mas também do interior de seres humanos aprisionados pelo demônio. Segundo Elena Poliakóva, "é uma tragédia de princípios morais e tradições desfeitas, mas *O Poder das Trevas* também é uma tragédia sobre o renascimento, porque cada pessoa tem a possibilidade de se arrepender"[714].

Logo após a publicação, a peça começou a ser montada no Teatro Imperial Aleksandrínski em São Petersburgo, mas foi proibida pela censura. Em fevereiro de 1887, o procurador geral do Santíssimo Sínodo[715], depois de ler o drama de Tolstói, escreveu ao imperador Alexander III:

> não consigo voltar a mim tamanho o horror [...] Eu desconheço algo semelhante em qualquer outra literatura. É pouco provável que o próprio Zola chegou a tal nível de realismo grosseiro no qual se põe Tolstói. O dia em que o drama de Tolstói for apresentado nos Teatros Imperiais, será o dia da queda definitiva da nossa cena a qual mesmo sem isto já terá decaído muito[716].

No ano seguinte, *O Poder das Trevas* teve sua estreia em Paris no primeiro e recém-criado teatro naturalista, o Théâtre Libre de André Antoine, que produziu adaptações de romances de Zola, Daudet, Turguêniev e Balzac, e mais tarde as peças de novos dramaturgos como Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen e August Strindberg.

Para o Théâtre Libre, a produção de *O Poder das Trevas* tornou-se o evento de maior destaque na primeira temporada. No entanto, Alexandre Dumas Filho, os dramaturgos Émile Augier, Victorien Sardou e o crítico Francisque Sarcey se pronunciaram contra a sua produção, considerando a peça sombria demais: "Mas a encenação de Antoine foi um triunfo. A *Revue des Deux Mondes* informou: 'Aquilo foi Austerlitz. Quando a cortina desceu houve uma tempestade de aplausos para a cena final, o público ficou arrebatado'. Depois disso, o nome do Teatro Livre reverberou ao redor da Europa."[717]

Em 1890, *O Poder das Trevas* foi montado em Berlim no teatro Palco Livre (Freie Bühne) de Otto Brahm (1856-1912) que, a princípio, seguia os passos do teatro naturalista francês. A encenação da peça de Tolstói contribuiu para o começo da transição para um novo tipo de drama que mostra de forma realista os lados obscuros da vida suavizados por seus objetivos humanísticos.

A polêmica nas páginas da revista alemã *Freie Bühne für modernes Leben* (O Palco Livre da Vida Moderna) a respeito das últimas obras de Tolstói vistas como naturalistas, em especial a dramaturgia, ajudou a estabelecer a relação entre o naturalismo alemão e o último Tolstói, que

se expressou de maneira brilhante na obra de Hauptmann, para o qual, segundo Maurer, o escritor russo foi figura chave junto com Zola e Ibsen:

> Tolstói mostrou como o drama pode servir como um choque à complacência e o seu primeiro impacto forte veio com *O Poder das Trevas*, de que Hauptmann assistiu a uma apresentação em janeiro de 1890. Essa peça com o seu retrato inflexível da luxúria do camponês, do adultério, do terrível infanticídio e da confissão do protagonista no último ato, ajudou a acabar com tabus antes impostos a tal retrato grosseiramente naturalista.[718]

Por sua vez, com o intuito de expor uma diferença de pensamento em relação à visão de mundo de Tolstói, Anton Tchékhov, que estimava muito aquele escritor, cita uma rubrica naturalista de *O Poder das Trevas* em que Akim "cutucava os calos". Tchékhov não comunga do entusiasmo que o conde Tolstói nutria pela vida simples igual à dos camponeses. Isso não comove o autor de *Tchaika* (A Gaivota, 1896) porque ele próprio era alguém com "sangue de mujiques" e, ao mesmo tempo, um admirador do progresso. Tchékhov acredita que "na eletricidade e no vapor há mais amor pelo homem". Destaca também o grande interesse no meio russo pelas "ciências naturais que atualmente fazem milagres"[719]. No artigo "Notas Sobre o Realismo de Tchékhov", Róskin[720] explica que muito da visão teórica do próprio Tchékhov foi influenciada por ideias de Claude Bernard e seu *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introdução ao Estudo da Medicina Experimental, 1865), mas o pesquisador não estende essa influência à obra artística do escritor: "As visões teóricas do jovem Tchékhov sobre literatura foram próximas e muitas vezes completamente coincidiram com as visões positivistas de Claude Bernard e Zola, mas, ao mesmo tempo, Tchékhov, desde cedo, elaborou uma compreensão da natureza da arte realista bem distante do naturalismo."[721]

Numa das primeiras tentativas de estabelecer a relação entre positivismo e a visão de mundo de Tchékhov, Grossman[722] define o escritor como positivista e naturalista em seu método artístico, porque ele é "médico, biólogo, anatomista" que fria e impassivelmente faz "autópsia" da vida e do homem, para comprovar, no fim das contas, sua origem animal. No entanto, ao constatar isso, "na enorme coleção de animais selvagens da vida real esse poeta lírico mais doce pode preservar intactos sonhos salvadores dos jardins de cerejeiras níveos"[723].

Piótr Boboríkin

As polêmicas em torno do naturalismo na literatura russa incluem as divergências entre pesquisadores para definir quais escritores pertenciam a essa corrente. Geralmente, quando se fala sobre naturalistas russos, aparecem os nomes de escritores como Aleksandr Amfiteátrov (1862-1938), Mikhail Petrovitch Artsibáchev (1878-1927), Fiódor Sologúb (1863-1927), Dmítri Mámin-Sibiriák (1852-1912), Nicolai Gárin-Mikhailóvski (1852-1906) etc. Contudo, em meio a tantas dúvidas, o nome de Piótr Boboríkin (1836-1921) é citado praticamente por todos os críticos. Injustamente esquecido nos dias de hoje, esse escritor e dramaturgo muito prolífero foi uma figura proeminente na vida literária e teatral russa da segunda metade do século XIX. Sua obra inclui vários romances, novelas, contos e peças encenados nos principais palcos russos, assim como trabalhos teóricos no âmbito do teatro e da literatura russa e ocidental.

Boboríkin estudou ciências jurídicas na Universidade de Kazan, física, química e medicina na Universidade de Tártu, e foi eleito membro honorário da Academia de Ciências da Rússia no ano de 1900, com o respaldo e a indicação de Lev Tolstói que afirmou: "O escritor que eu poderia sugerir para ser eleito como membro emérito é o artista e crítico P.D. Boboríkin. Se isso for possível, então repito esta sugestão por seis vezes"[724].

Assim como muitos intelectuais da sua época, Boboríkin teve ampla experiência no âmbito de trabalho jornalístico e crítico. Colaborou com as revistas *Otéchestvennie Zapíski, Vestnik Evropi*, *Séverni Véstnik* (O Mensageiro do Norte), *Rússkaia Misl* (O Pensamento Russo), *Artíst* (O Artista) entre outras e ficou conhecido por seu ávido interesse em cada novo acontecimento que testemunhava. No entanto, a pressa com a qual se precipitava em suas respostas aos acontecimentos, às vezes provocava comentários irônicos como o de Ivan Turguêniev, que em 1882 escreveu numa carta sobre Boboríkin: "Posso imaginá-lo facilmente sobre as ruínas do mundo escrevendo às pressas um romance que irá representar as 'últimas tendências' da terra destruída"[725]. Segundo Maksím Górki (1868-1936): "Boboríkin é ótimo observador, mas trabalha usando procedimentos naturalistas"[726]. Na visão do autor de *Meschane* (Pequenos Burgueses, 1901) a atenção extrema daquele escritor pelos detalhes atrapalhava a percepção dos fenômenos mais profundos.

Assim como Turguêniev, Boboríkin passou vários anos fora da Rússia, mergulhou na vida sociopolítica, filosófica e literária da Europa, conheceu grandes filósofos e pesquisadores

positivistas como Hippolyte Taine e Herbert Spencer, e escritores como Flaubert, Zola, Goncourt, Daudet, Alexandre Dumas Filho, George Eliot e Wilkie Collins.

Contudo, ao contrário de Boboríkin, Turguêniev não se deixou levar pelas ideias do naturalismo. Segundo Maurois, para ele "a arte de Zola parecia limitada [...] a imagem da vida é incompleta e falsa, quando não abrange sentimentos ternos ou impulsos de felicidade [...] O que falta aos seus amigos (aliás, tanto em Flaubert como nos Goncourt e em Zola) é justamente a experiência dos mais simples e fortes sentimentos humanos"[727].

Dezoito anos mais novo que Turguêniev, Boboríkin tornou-se adepto de novos procedimentos e formas, assim como o propagador das ideias de pensadores positivistas, inclusive do seu emprego no âmbito da literatura e do teatro. Sua monografia *Teatralnoe Iskusstvo* (A Arte Teatral, 1872) foi um dos primeiros esforços empreendidos na Rússia para aplicar dados da fisiologia e da psicologia para o ensino profissional de atores. Após conhecê-los, Boboríkin se empenhou em divulgar a obra de Zola e outros naturalistas franceses. Em 1876, apresentou o zolaísmo aos leitores russos em seu artigo "Realni Roman vo Frantsi"[728].

A uma de suas primeiras novelas, *Jértva Vetchérniaia* (Vítima da Noite, 1868), dedicada ao tema da emancipação feminina, muito discutido na época, Boboríkin conferiu uma notoriedade escandalosa e a acusação de imoralidade. Outra obra, *Umeriét Usnút* (Morrer Adormecer, 1881)[729], relata a morte lenta de um médico talentoso vitimado pela tuberculose. Trata-se de um verdadeiro histórico da doença em forma literária que lembra os capítulos finais do romance *Renée Mauperini* (1864) dos irmãos Goncourt.

A mais conhecida obra de Boboríkin, o romance *Kitái-górod* (1882), em conformidade com a estética do naturalismo, procura reproduzir a realidade com uma objetividade documental. No romance concebido como uma crônica, cada personagem se veste, age e fala da maneira peculiar à sua formação e ao seu meio. Há descrições detalhadas do cotidiano, dos costumes, da agitação das ruas e feiras, assim como do interior de casas, restaurantes e tabernas de Moscou. Junto aos elementos de ficção, encontram-se referências a importantes eventos reais, presentes na memória do leitor russo contemporâneo: palestras públicas, noites beneficentes, exposições, artigos e processos judiciais polêmicos.

A personagem central do livro é um homem inteligente e ambicioso que trabalha num banco. Vindo de uma família aristocrata empobrecida, anseia por voltar ao topo da sociedade, usando sua educação e cultura associadas às estratégias da burguesia, a classe em ascensão que ele

admira e despreza ao mesmo tempo.

Boboríkin menciona uma das mais importantes teorias que representam o avanço das ciências naturais no século XIX, a teoria da seleção natural de Darwin. O escritor atribui aos seus personagens características animalescas, embora de forma menos direta do que, por exemplo, no romance *La Fortune des Rougon* (A Fortuna dos Rougon, 1870) de Zola, no qual o doutor Pascal vê os frequentadores do salão amarelo de Rougon como um bando de animais.

A preocupação com detalhes aparentes não impediram que Boboríkin criasse em *Kitái-górod* um retrato diversificado, acalorado e muito vivo de Moscou e de seus habitantes. De maneira impressionista mostra essa cidade onde a antiga aristocracia cede o seu lugar à ascendente classe burguesa.

Na última década do século XIX, Boboríkin, muito suscetível a novas tendências, vai ser influenciado pela *décadance* e concentra-se nos processos espirituais da sociedade russa. À sua maneira, procurou pensar a rápida transformação no meio intelectual e a atmosfera de pessimismo que pairava no ar, inclusive por causa da decepção com doutrinas como o *naródnitchestvo*[730]. O resultado dessas mudanças, nas obras de Boboríkin, aparece em temas como a substituição da ética do dever coletivo pelo culto do individualismo, a busca pelos prazeres carnais; a ampliação dos direitos femininos, ou ainda, a efervescência de novas tendências políticas, ideológicas e filosóficas.

Os romances de Boboríkin podem aclarar a experiência do movimento revolucionário russo de um ponto de vista diferente. Ainda nos anos de 1890, quando a atividade publicitária da oposição foi legalizada abrindo caminho para um novo tipo de escritores filiados a diferentes partidos, nos livros de Boboríkin aparece a figura da personagem revolucionária, sobretudo no romance *Diferentemente*, de 1897, que, "a favor de interesses do partido", é capaz de conduzir a luta ideológica através de trapaças: distorcia os fatos, comprometia a imagem do seu oponente, perseguia aqueles que considerava ultrapassados ou errados.

No seu último romance, *A Grande Destruição* (1908), Boboríkin faz uma análise da revolução de 1905 e prevê o inevitável colapso de uma insurreição e a cruel repressão dos participantes. Para ele, os *bolcheviques* representavam força persuasiva e organizacional de revolução, contudo, acreditava que seu caráter jacobino poderia provocar a falência espiritual. Boboríkin debate o alto preço da guerra que exige grandes sacrifícios, leva muitas vidas, destrói esperanças e endurece corações. No final, o protagonista resolutamente rejeita meios

sangrentos e extremos da luta pela harmonia social.

Naturalismo e *DÉCADENCE*

Nos anos de 1900-1910, que na literatura russa é chamado de o Período de Prata, nas obras de escritores como Artsibáchev, Sologúb, Amfiteátrov, entre outros, surge um novo naturalismo misturado à predominante corrente simbolista e ao decadentismo.

Artsibáchev

Caracterizado por alguns pesquisadores como um dos maiores expoentes do naturalismo russo o escritor e dramaturgo Mikhail Artsibáchev (1878-1927) começou a publicar histórias curtas em 1895, mas foi em 1903-1904 que alcançou a popularidade.

Em 1908, Artsibáchev publicou *Sánin,* sua principal obra, que lhe trouxe uma notoriedade escandalosa. Seu naturalismo, provavelmente, superava o de todos os zolaístas russos e ajudou a criar vários inimigos. O pessimismo extremo, a violência e o erotismo do romance provocou polêmicas e até processos judiciais sob acusação de pornografia. "Por muitos anos considerei Artsibáchev um escritor muito perigoso e nocivo para a jovem geração russa que, praticamente sem nenhuma exceção, gostou dele. E mesmo agora acho que, talvez, seria melhor se algumas obras suas permanecessem guardadas na gaveta sem serem publicadas."[731]

Vladímir Sánin, a personagem principal, vive numa província onde suas ideias influenciadas pela filosofia de Nietzsche causam espanto, parecem cínicas e amorais. É um anti-herói da época que desafia as regras da sociedade tradicional. Descrente em Deus, adota um estilo de vida e visão de mundo diferentes daqueles do meio. Assim, quando sua irmã solteira, grávida e abandonada pelo namorado decide se matar, Sánin a convence a desistir da ideia e a continuar a viver: "não vale a pena morrer" apenas porque tem medo dos julgamentos das pessoas. Em outras palavras, a opinião tradicional e preconceituosa que condena esse tipo de relacionamento não interessa[732]. Desafiado para um duelo, Sánin recusa-se, pois "não quer matar ninguém e não quer ser morto". Alguns anos antes, era uma atitude impensável para um homem de honra.

Na literatura naturalista do início do século XX, a principal atenção foi dada aos resultados da reavaliação individualista de valores na consciência dos personagens. Assim para Artsibáchev: "Minha vida é a minha percepção do agradável ou do desagradável e tudo o resto que vá para o inferno."[733]

Na visão de Andréi Béli, Artsibáchev é um dos representantes da "literatura russa

contemporânea" como Ivan Búnin (1870-1953), Nicolai Berdiáev (1874-1948) e Leonid Andreev (1871-1919), mas está praticamente isolado porque gosta de "algumas ideias nietzschianas baratas"[734].

O determinismo psicofisiológico e o biologismo[735] tornaram-se princípios metodológicos básicos do naturalismo do século XX. Ao contrário do naturalismo dos anos de 1870-1880, que buscava se apoiar nas ciências naturais e pesquisas sociológicas, esse novo naturalismo elevava simples necessidades fisiológicas do homem às alturas, tratando-as como manifestações superiores de naturalidade e da lei da existência. O desenvolvimento espiritual da sociedade também era submetido à biologização. Segundo Artsibáchev: "na natureza tudo está subordinado a uma lei: aquilo que não cresce, perece". Na sua opinião, o crescimento e a decomposição também definiam o desenvolvimento da cultura espiritual da humanidade.

Misturando de forma peculiar o social-darwinismo com o conceito de Nietzsche do "eterno retorno" ele criou a teoria da "roda sangrenta" da vida, que mói o homem e seu espírito, conduzindo-o ao "buraco negro", ou seja, ao túmulo. O escritor aplicou esta ideia à contemporaneidade que representava e aos destinos de seus personagens.

O biologismo foi a base da visão estética e artística de Artsibáchev e definiu a sua posição como escritor. Sob esse ângulo, analisava coisas que pareciam incompatíveis: a personalidade de Lev Tolstói, o surto de suicídios, os problemas da criatividade artística etc. Artsibáchev fundamentava o individualismo extremo como motivo e conteúdo do trabalho do escritor, do ponto de vista do social-darwinismo e do fatalismo histórico: "O mundo se baseia em destruição mútua de tudo o que é vivo, a única lei eterna e geral é a lei da luta pela sobrevivência."[736] Artsibáchev discordava da ideia de responsabilidade social e moral da arte, pois segundo ele um escritor, tanto em sua vida, quanto em sua arte obedece à lei geral da sobrevivência.

A doutrina ideológica e estética de Artsibáchev representa um novo naturalismo mais próximo à *décadence*. O niilismo anárquico-individual, a recusa de critérios sociais e morais da arte, a subjetividade da posição de autor, entre outros, compunham o cerne filosófico e estético do naturalismo dessa "nova onda". O escritor afirmava que "não há verdade absoluta no mundo e por isso o mais importante não é o tema sobre o qual autor escreve ou verdades que ele acredita revelar, mas a sua própria individualidade, pois ela é grande e original"[737].

Apesar disso, não deixou de sentir influência de clássicos como Lev Tolstói, principalmente

do período tardio. A moralização, o método de representação psicológica e alguns elementos estilísticos de sua narrativa estavam presentes na prosa de Artsibáchev.

Uma das características importantes do novo naturalismo foi repensar os personagens criados por Tolstói e Dostoévski. Ivan Ilitch, padre Sérgio, o homem do subsolo, Svidrigáilov, Kirillov, Fiódor Karamázov e tantos outros se tornaram emblemáticos de certos tipos psicológicos que perambulavam de uma obra para outra como expressões habituais do homem moderno.

Sánin e outros romances de Artsibáchev revelam uma das diferenças básicas entre o naturalismo dos anos 1870-1890, que geralmente representava o homem como derivado do meio e das circunstâncias em que vivia, e o novo naturalismo, para qual o homem era maior do que o seu ambiente, demonstrava sua independência do mundo e da sociedade.

Amfiteátrov

Outro representante do naturalismo russo foi o crítico literário e teatral, jornalista, escritor e dramaturgo Aleksander Amfiteátrov (1862-1938). "Considerando-se realista e declarando isso sempre nos artigos e prefácios de seus romances, Amfiteátrov foi um típico representante do naturalismo, cujo renascimento marcou o desenvolvimento da literatura russa no início do século XX, justamente por causa do surgimento da cultura de 'massa'."[738]

O início da carreira literária de Amfiteátrov se deu na década de 1870 e coincidiu com o período de popularização das obras de Émile Zola. Embora o próprio escritor russo negasse qualquer influência literária direta, recebeu o apelido de "pequeno Zola russo"[739].

Amfiteátrov ganhou reconhecimento entre seus contemporâneos após publicar vários contos e romances, por exemplo: *Liudmíla Verkhóvskaia* (1890), *Viktória Pávlovna*, *Maria Lúsieva* (ambos em 1903) dedicados aos temas do feminismo e da prostituição; *Jar-Ptitsa* (Pássaro de Fogo, 1890), sobre o espiritismo e o ocultismo, muito populares na época.

Segundo Maksím Górki, seu amigo e correspondente, os ciclos de romances *Vosmidesiátniki* (Geração da Década de Oitenta, 1907), *Deviatidesiátniki* (Geração da Década de Noventa, 1910-1911) revelavam um "conhecimento assombroso da vida cotidiana" por parte de Amfiteátrov. Sua linguagem foi elogiada como "viva, que vem da rua, da feira, de uma taberna, das salas de estar, do 'subsolo', de escritórios, de bairros pobres"[740].

Em sua obra, Amfiteátrov também contemplava a troca da predominante cultura aristocrática pelos valores burgueses, que ocorreu no limiar dos séculos XIX e XX. Para ele, a mudança foi inevitável e fazia parte do constante movimento da Rússia em direção à democracia burguesa.

Amfiteátrov recebeu críticas por sua predileção pelo fatalismo fisiológico que o aproxima do *décadance*. O problema da degeneração genética de famílias antigas é apresentado por ele como principal causa de sua extinção. Na visão do escritor, nesse período houve uma crise que se alastrou por todas as esferas da vida espiritual da sociedade russa e que se refletiu tanto no gosto artístico, quanto no plano educacional e moral. Acreditava ainda que a cultura individualista burguesa penetrara o meio social-democrata e o movimento dos trabalhadores.

Em seus romances Amfiteátrov empregava de forma orgânica elementos da reportagem jornalística ou do folhetim, que exerciam um papel organizacional do enredo, criando assim uma imagem panorâmica. Na sua narrativa, introduzia fatos e acontecimentos verídicos e misturava personagens ficcionais com pessoas reais e ainda vivas, cujas imagens caricatas eram facilmente reconhecidas por seus leitores, o que provocava críticas e até escândalos.

A mistura de componentes do gênero épico com o estilo publicitário, muitas vezes, surpreendia os contemporâneos de Amfiteátrov. O espanto causado pelo escritor se manifestava em reações tais como a da poetisa Zinaída Guíppius[741] que se perguntava: "Quem é ele? Um escritor de ficção? Um crítico? Um publicitário[742]? Um repórter? Para cada pergunta devemos responder 'não' e para todas juntas, 'sim'."[743]

Sologúb

As primeiras obras do escritor, poeta, dramaturgo e ensaísta Fiódor Sologúb[744] (1863-1927) foram criadas sob influência de Zola. Ainda no início da carreira, Sologúb expressou suas preferências estéticas no estudo *Teoria Romána* (Teoria do Romance, 1888) no qual, de forma concisa, expôs ideias a respeito do naturalismo, baseando-se nos ensaios teóricos do escritor francês. Seu processo criativo serve como perfeito exemplo de um escritor zolaísta e foi assim descrito por um crítico:

> Em primeiro lugar, o escritor age como se estivesse impondo para si mesmo uma encomenda artística: ora, gostaria de representar o universo das plantas e flores ou de uma fábrica. Ao receber tal ordem, o artista apressa-se para acumular um material necessário para a sua execução. Ele se tranca no seu escritório, cerca-se de livros que tratam de flores ou fábricas, parte para uma viagem de pesquisa de campo, vai a um jardim botânico ou a uma cidade industrial [...]. Após duas ou três semanas do início da reportagem poética ele está enriquecido com uma quantidade tal de observações e impressões que pela

contemplação artística ele só conseguiria depois de muitos anos.[745]

Sologúb adotou à risca os procedimentos do naturalismo e do método experimental, colecionando esboços de personagens e casos reais que, posteriormente, introduzia em suas obras. A pedido dele, um amigo enviava regularmente cadernos onde registrava todos os acontecimentos, mesmo pequenos, que observava como professor de um colégio[746].

O escritor nutriu grande interesse em criar personagens que, de certo modo, eram autorizados pelo *páthos* do naturalismo, que incentivava a representação documental da feiura presente na personalidade humana, da rotina e da sujeira do cotidiano, das doenças, do chavão do meio etc. Nesse sentido, à luz do método experimental, podem ser interpretadas várias obras de Sologúb, inclusive as novelas *Tiajólie Sni* (Sonhos Pesados, 1895) e *Mélki Bes* (O Diabo Mesquinho[747], 1905).

Personagem principal do romance *Mélki Bes,* o professor do ginásio Ardalión Peredónov, homem invejoso, sádico e egoísta, vive numa cidade provinciana com sua amante Varvára que apresenta como sua prima distante. Sologúb descreve assim Peredónov:

> Seus sentimentos eram apáticos, sua consciência, uma engrenagem que corrompia e matava. Tudo o que chegava a ele transformava-se em infâmia e sujeira. Nos objetos, ele percebia apenas os defeitos, e isso o alegrava. [...] Não havia objetos que ele pudesse amar nem pessoa por quem pudesse sentir afeição. [...] Para ele, ser feliz significava não fazer nada e, fechando-se no seu mundo, satisfazer o próprio estômago.[748]

Peredónov almeja uma coisa, o cargo de um inspetor de escolas que lhe foi prometido caso esposasse Varvára; teme apenas não conseguir o desejado posto. Sua loucura é tamanha que passa a desconfiar de conspirações e envenenamentos imaginários, arquitetados por homens, bichos e até objetos. Fura os olhos das figuras das cartas de baralho, pois acredita que elas o espreitam e podem escrever uma denúncia. Um carneiro desperta desconfiança. Seu gato também lhe parece suspeito, então o leva para um salão de cabeleireiro para raspar o pelo.

Mais do que tudo, Peredónov tem medo de ser enfeitiçado, morto e substituído por outra personagem, Volódin. Na sua mente delirante, imagina que, desse modo, o outro pode se tornar inspetor no lugar dele. Para evitar que isso aconteça, escreve a primeira letra do seu sobrenome em várias partes do próprio corpo.

O caso mais absurdo acontece quando Peredónov começa a suspeitar que um aluno do colégio, um adolescente tímido e bonito, Sacha Pýlnikov, seria uma moça disfarçada. Ao ser informado por Peredónov e mesmo considerando a história sem cabimento, o diretor do colégio manda um médico examinar o garoto. Apesar da confirmação de que Sacha não era uma menina,

os rumores não cessam. Nessa ocasião, uma jovem moça, Liudmíla Rutílova, faz amizade com Sacha. Aos poucos ela se apaixona e desperta nele sentimentos prematuros e desejos vagos.

A população da cidade já lançava olhares de curiosidade sórdida para os dois, quando um escândalo por pouco não estoura durante um baile de máscaras. Para fazer uma brincadeira, Liudmíla e suas irmãs vestem Sacha com uma fantasia de gueixa. Na festa, a "gueixa" ganha o primeiro prêmio feminino. Convidados bêbados exigem que ela mostre seu rosto e, ao ouvir a recusa, tentam tirar máscara à força. O ator Bengálski salva Sacha da multidão enlouquecida. Enquanto isso, Peredónov põe fogo no prédio da festa. Por sorte ninguém se machuca.

Ao longo do romance, o leitor descobre que a sociedade ao redor de Peredónov em nada é melhor que ele. A personagem principal "está envolvida numa teia de mexericos que se reproduzem continuamente. Acaba atolada nesse lamaçal de intrigas, imersa em alucinações e paranoias que a assolam cada vez mais. As ações de todos os seus conhecidos só fazem alimentar os pesadelos que a assaltam [...] Todos conspiram para a loucura de um homem já corrompido"[749]. A inconsequência e insanidade de Peredónov levam o romance a um final trágico.

No começo do século XX, o romance *Mélki Bes* provocou um forte impacto na sociedade. Por algum tempo, os editores não tinham coragem de publicá-lo, pois o consideravam demasiadamente arriscado por trazer elementos provocadores como a bruxaria, os maus espíritos, alusões a várias perversões, sem falar no erotismo e no fato de o próprio protagonista ser tão detestável a ponto de espantar e de revoltar a "sociedade decente".

No prefácio para a segunda edição de *Mélki Bes* publicada em 1908, Sologúb afirma: "Tudo o que é anedótico, trivial e psicológico do meu romance foi baseado em observações exatas, tive para isso muitos 'modelos' à minha volta."[750] Nesse romance, descreve a cidade de Vítegra, no noroeste da Rússia, onde viveu e trabalhou como professor. As personagens foram inspiradas por pessoas reais.

Sologúb esboçou um retrato de seus contemporâneos: "Esse romance é um espelho feito com arte. Eu o poli longamente, trabalhei nele com afinco. Muito plana é a superfície do meu espelho, e muito limpa a sua composição. Inúmeras vezes mensurado, cuidadosamente conferido, não comporta nenhuma distorção. O feio e o belo refletem-se nele com a mesma precisão."[751]

A crítica literária e esposa do escritor comentava: "Fiódor Sologúb mostrou-nos um sub-

humano desnudado, cínico e desavergonhado e [...] aterrorizou, assim como fez Zola, representando cenas naturalistas do despertamento e o encontro do animal em pessoa, lados obscuros, infames da alma de origem atávica."[752] Em busca do seu próprio caminho na literatura, Sologúb voltou sua atenção para o comportamento e a motivação psicológica de pessoas que estão no limite entre a saúde e o distúrbio mental. Sendo assim, dedicou-se às questões de hereditariedade e aos mecanismos de desenvolvimento das paixões e vícios que levam uma pessoa ao crime ou à insanidade[753]. Nesse sentido, a morte, a loucura, o assassinato e o suicídio surgem não como temas relacionados à decepção ou ao desespero, mas através da atração que, sobretudo, a morte ou sua personificação exercia sobre as pessoas. Os críticos observavam ainda que Sologúb sabia como ninguém reproduzir estados doentios da alma, sonhos e pesadelos, razão pela qual alguns o chamavam de "poeta do delírio"[754].

Seu objetivo na literatura não consistia em superar tradições, mas eliminar algumas restrições que não o agradavam tanto na arte realista, quanto no método experimental. Portanto, Sologúb seguiu o caminho que mais correspondia à sua visão artística, aproximando-se do naturalismo simbolista e do *décadance* como sua vertente.

Apesar disso, seus romances *Mélki Bes* e *Tiajólie Sni* possuem características estruturais do simbolismo, mas foram escritos sob influência do método experimental e considerados pelos contemporâneos uma nova tendência em arte e uma provocação do *décadance* contra a estética tradicional.

O artigo "Será Vergonhoso Ser Decadente?"[755] representa uma espécie de auge das buscas teóricas e artísticas de Sologúb, ao sustentar a ideia da imperceptível incorporação e até mesmo a substituição do naturalismo pela *décadence*, que via como sua continuação e o desenvolvimento natural, tendo em vista a maior complexidade dos objetivos artísticos e científicos, como, por exemplo, o estudo do inconsciente. Sologúb imaginava o artista do futuro como um naturalista que perceberia o mundo a partir de um olhar simbolista:

> Não é a toa que a *décadence* surgiu depois das medidas extremas do romance naturalista, pois ela não é uma reação, mas apenas consequência natural dessa corrente. Os erros psicológicos do romance naturalista agora estão claros para todos e qualquer geração literária nova deve rejeitá-los. Porém, o desenvolvimento dos verdadeiros princípios do naturalismo é a *décadence*.[756]

Sobre a importância de Sologúb para a "nova" literatura russa, Zamiátin[757] escreveu:

> Toda a prosa de Sologúb se desvia dos caminhos do gênero naturalismo, do naturalismo linguístico ou psicológico. Em todas as buscas estilísticas de nova prosa russa, na sua luta contra a tradição do realismo e nas tentativas de lançar uma ponte para o Ocidente, em tudo isso, se olharmos atentamente, veremos a sombra de Sologúb. Com Sologúb começa um novo capítulo

da prosa russa.[758]

Gárin-Mikhailóvski

O escritor e poeta Nicolai Gárin-Mikhailóvski foi um dos típicos representantes da literatura russa do limiar dos séculos XIX e XX. Social e politicamente ativo, próximo a Maksím Górki, guardava literatura ilegal, apoiava protestos estudantis e, por esse motivo, chegou a ser exilado da capital São Petersburgo.

Enquanto sua poesia cedeu às influências do modernismo, desenvolvendo-se em direção ao simbolismo, na sua prosa havia bastantes elementos autobiográficos. Isso não significa que se pode igualar o autor e seus personagens, mas a meticulosa fidelidade aos fatos tornou-se uma característica forte do estilo de Gárin-Mikhailóvski.

Os romances *Detstvo Tiómi* (A Infância de Tiómi, 1892), *Gimnazisti* (Alunos de Colégio, 1893), *Studenti* (Os Estudantes, 1895) e *Injeneri* (Os Engenheiros, 1907) formam um ciclo que narra quatro etapas da vida da personagem Artémi Kartashóv, um indivíduo comum que deseja ascender e se afirmar na vida. Kartashóv procura ser honesto, esforçado, luta contra a injustiça, mas acaba cometendo erros, trai amizades e tenta o suicídio num completo processo de desvalorização do caráter da personagem.

Mámin-Sibiriák

Dmítri Mámin-Sibiriák retratava a vida na região mineira da Sibéria e dos montes Urais, onde passou a maior parte de sua vida, durante a intensificação do desenvolvimento industrial e da febre do ouro. Em seus livros mostrava conflitos e transformações na vida social e individual, assim como as mudanças na consciência das pessoas.

Priválovskie Millioni (Os Milhões de Priválov,1883), *Górnoe Gnezdó* (O Ninho na Montanha, 1884), *Zóloto* (O Ouro, 1892) e *Khleb* (O Pão, 1895) representam crônicas familiares e narram a história da gradativa decadência da burguesia industrial: em um plano está o conflito entre patrões e empregados; no outro, a história social e natural de uma família cujo fim está predeterminado, segundo a trama, por herança biológica e social.

O estilo artístico de Mámin-Sibiriák possui algumas características semelhantes às das obras de Zola. No romance *O Ouro* há tragédias, falências financeiras, assassinatos, ligações entre

parentes, descrições do processo da extração do ouro, tentativas de alimentar o povo faminto, tudo relacionado a questões que o autor conhecia muito bem. O naturalismo foi um dado marcante de seu processo criativo e, ao mesmo tempo, proporcionou um caráter de grande autenticidade às suas obras, elaboradas a partir de materiais diversos: as histórias de pessoas reais, documentos de arquivos, notas de viagens, dados históricos e etnográficos sobre a região dos Montes Urais e lendas passadas de geração a geração.

Muitas vezes as histórias de Mámin-Sibiriák tratavam de algum caso criminal, inesperadas descobertas de jazidas de ouro, fuga dos trabalhos forçados ou prisão, conflitos entre trabalhadores e administração de indústrias e minas. Contudo, numa outra guinada artística, nos últimos anos de sua vida, Mámin-Sibiriák passou a ser conhecido como mestre de histórias e contos para crianças.

Naturalismo Antinaturalista

O século XIX foi o período marcado pelo advento do capitalismo, movimentos revolucionários, industrialização, assim como grandes avanços tecnológicos; enfim, descobertas científicas que abalaram as bases de uma sociedade ancorada na religião e provocaram profundas mudanças em todas as esferas de vida, desde a política até a filosófica e a artística.

As ciências tiveram um dos principais papeis nesse processo. Segundo o historiador Eric Hobsbawm: "Se uma única teoria científica deva representar o avanço das ciências naturais na segunda metade do século XIX, e era de fato reconhecida como crucial, essa teoria é a da evolução de Charles Darwin."[759] Vários cientistas, entre eles Pasteur, Lamarck, Darwin e Claude Bernard não só trouxeram novos e impressionantes conhecimentos, mas o fizeram em termos "compreensíveis para o público leigo"; tornaram-se rapidamente populares, o que os colocou no foco das discussões do naturalismo empreendido por Émile Zola em *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880)[760]. Desse modo, suas descobertas e teorias reverberaram para além dos limites da ciência, estendendo-se inclusive para pintura e literatura.

Na Rússia, os primeiros sinais do naturalismo começam já no início do século XIX. Sua influência vem da Europa e principalmente da França. Desenvolvendo-se aos poucos e passando por várias fases, no início, ele se incorpora ou torna-se uma das variantes do realismo:

> O "realismo" que parecia mais radical, porque estava mais à vontade com os assuntos contemporâneos e populares, transformava-se então em "naturalismo" ou "verismo". Isso normalmente implicava uma consciência social crítica da sociedade burguesa, como podemos ver na pintura de Courbet e na literatura de Zola e Flaubert.[761]

Os escritores naturalistas russos procuravam fazer uma crônica "sociológica" de sua época, aplicando métodos do zolaísmo. No entanto, em poucos casos, os componentes do código estético naturalista estavam presentes em todas ou mesmo em uma única obra de algum escritor. Muitas vezes a tradição do realismo clássico russo prevalecia.

No final do século XIX e início do XX, o interesse dos escritores em torno do empirismo e da reconstrução de ambientes diminuiu, pois o naturalismo passava pelo processo de troca da ênfase estética na sociografia e no empirismo para o caráter psicofisiológico da interpretação do homem e aplicação do biologismo para análise do desenvolvimento social. Nesse momento, o naturalismo se incorpora a uma nova corrente literária, a *décadence*, parte do simbolismo.

O naturalismo no século XIX é um fenômeno que necessita estudos aprofundados. O que

acontece com essa corrente no século seguinte é uma questão mais difícil ainda. Onde e como se manifesta? Alguns pesquisadores encontram vestígios nos primórdios da literatura soviética e nas obras de *derevenschiki* (prosa rural).

Após a Revolução, a crítica relega o naturalismo apenas a algumas de suas características como a descrição detalhada considerada exagerada e, sobretudo, o erotismo. No início da era soviética a literatura mergulhou no dia a dia da vida popular, período de transformação difícil e "indelicado", quando se intensificaram as descrições desinibidas e fisiológicas atribuídas ao naturalismo. Isso se deve também ao rompimento de antigas tradições, a busca de novas linguagens e estéticas. Notava-se que na nova literatura o mundo aparecia agudamente percebido por todos os órgãos do sentido: "Até agora nenhum escritor russo escreveu usando tanto o olfato como Viatchesláv Ivánov", comentou Zamiátin em seu artigo publicado em 1923.

Na literatura dedicada à guerra civil, havia detalhes naturalistas, como a abundância de sangue, violência e cenas de sexo, por exemplo, em *Konarmiia* (O Exército de Cavalaria, 1926) de Isaac Bábel (1894-1940). Alguns anos mais tarde, esses detalhes desaparecem das obras de escritores soviéticos. A descritividade diminui gradativamente permanecendo apenas nas paisagens presentes, por exemplo, nos livros de Mikhail Schólokhov (1905-1984) ou no romance *Doktor Jivago* (Doutor Jivago, 1957) de Borís Pasternak (1890-1960).

A literatura procura seus próprios caminhos e não entra na concorrência inútil com o cinema que ganha mais força e popularidade. A redução das descrições e da figuratividade é uma tendência bastante comum na literatura mundial do século XX desde os anos de 1930. Entretanto, na literatura soviética, a descritividade vista como "grosseira" e "obscena" desaparece, em primeiro lugar devido à pressão do totalitarismo, que oficialmente introduzia o puritanismo extremo e a hipocrisia.

Na década de 1960, a descritividade aparecia nos livros sobre a Segunda Guerra Mundial e na "prosa rural". Nesta última, as descrições e a reprodução literal da fala dos personagens funcionavam como uma tentativa nostálgica de conservar, pelo menos na literatura, o extinto universo da aldeia russa tradicional.

Como já havíamos observado, a própria teoria do naturalismo surgiu sob influência de êxitos alcançados pela ciência. Segundo Zola, o naturalista na literatura quer se aproximar ao naturalista da ciência: assim como o último, almeja a pesquisa e a representação imparcial dos fatos. Procura equiparar a arte e a ciência, a literatura e as ciências naturais; faz um registro da

realidade, como um pesquisador que faz experiências no laboratório. Em seu relatório preciso, seco e severo, introduz a ideia da dependência causal mecânica e representa a vida como uma corrente lógica e predeterminada de acontecimentos.

O autor naturalista deve ser imparcial, não se permite ter qualquer sentimento em relação a esses. Como um cientista, procura se abster de qualquer avaliação moral, ser indiferente em relação ao bem e ao mal e não expressar nem a compaixão nem a raiva.

Por fim, pode-se concluir com as considerações de Iúli Aikhenváld[762] que diz:

> Não podemos esquecer que o realismo, bem como qualquer outra corrente artística, não está limitado dentro das margens estabelecidas uma vez e para sempre; e que na arte o importante não é tanto a corrente, quanto cada um dos seus isolados representantes. Realmente, na literatura há tantas correntes quanto escritores. Por exemplo, tanto Tolstói, quanto Turguêniev, Dostoiévski e Tchékhov são realistas, mas cada um a seu modo. Felizmente, [...] os sensíveis e dotados artistas representantes do naturalismo, revelam-se melhores do que a sua teoria, e eles não conseguem transformar seus romances em relatórios; e sobre conjeturas secas triunfa uma força criativa viva. O naturalismo não é realizável por completo e isso é muito bom para os próprios naturalistas.[763]

Bibliografia

AIKHENVÁLD, Iúli. Realism i Naturalism. *Literaturnaia Entsiklopedia: Slovár Literatúrnikh Términov* (Realismo e Naturalismo. Enciclopédia Literária: Dicionário de Termos Literários). Moskvá/Leningrad: Frenkel, 1925. v. 2. Disponível em: <http://feb-web.ru>. Acesso em: 27 jul. 2015.

AMFITEÁTROV, Aleksandr Valentinovitch. M.P. Artsibáchev. *Vozrojdenie*, Paris, n. 677, 10 abr. 1927.

ARTSIBÁCHEV, Mikhail Petróvitch. *Pólnoe Sobránie Sochinéni, t. 1*: *Sánin* (Obra Completa, v. 1: Sánin). Moskvá: Terra, 1994.

____. *Zapiski Pisatelia* (Notas do Escritor). Moskvá, 1914.

BARATÍNSKI, Evguêni A. *Pólnoe Sobránie Sochinéni* (Obra Completa). Leningrad: Sovietski Pissatel, 1936. Disponível em: <http://feb-web.ru>. Acesso em: 16 ago. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Media e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BELÍNSKI, Vissarión Grigórievitch. *Pólnoe Sobránie Sochinénii*. Moskvá: Akademii Nauk, 1953-1959. 13 v.

BELOPÓLSKI, V.N. *Dostoiévski i Positivism* (Dostoiévski e o Positivismo). Rostov-sobre-o-Don: Izdatelstvo Rostovskogo Universiteta, 1985.

BERNARD, Claude. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris: Baillière, 1865.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (orgs.). *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

BOBORÍKIN, Piotr Dmitrievitch. *Sobránie Romanov, Povestei i Rasskazov v. 12 tomakh* (Coletânea de Romances, Novelas e Contos em Doze Volumes). Sankt-Peterburg: A.F. Marks, 1897.

____. Realnii Roman vo Franzii. (Romance Realista na França). *Otechestvennie Zapiski*, 1876, Livro 6.

____. Sanin. *Sochinenia* (Obras em Três Volumes). Moskva: Khudojestvennaia Literatura, 1993.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme: Étude d'un mouvement littéraire international*. Paris: PUF, 1993.

DOLJENKÓV, Piótr N. *Tchékhov i Positivism* (Tchékhov e o Positivismo). Moskvá: Skorpion, 2003. Disponível em: <http://lit.lib.ru>. Acesso em: 21 out. 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Memórias do Subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

____. *Pólnoie Sobránie Sotchinénii: Spiritism i Néchto o Tchertiákh* (Obra Completa: O Espiritismo e Algo Sobre Demônios). Leningrad: Nauka, 1974.

____. *Zapisnie Knijki* (Livros de Anotações). Moskvá: Varguius, 2008.

GROSSMAN, L.P. Naturalism Tchékhova (O Naturalismo de Tchékhov). In: GIPPIUS, Vassíli. *Ot Pushkina do Bloka: Etudi i Portreti* (De Púschkin a Blok: Esboços e Retratos). Moskvá: Nauka, 1926.

GÓRKI, M. *Sobránie Sochinéni* (Obra Completa). Moskvá: Goslitizdat, 1953. V. 25.

GERTSEN, Aleksandr I. *Russkaia Estetika i Kritika 40-50 godov XIX veka* (Estética e Crítica Russa nos Anos de 1840 a 1850). Moskvá: Iskusstvo, 1982.

HOBSBAWM, E.J. *A Era do Capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

IEZUÍTOVA, Liudmila A. O Naturalistícheskom Románe v Russkoi Literature kontsa XIX nachala XX vekov (Sobre o Romance Naturalista na Literatura Russa do Final do Século XIX e Início de XX). In: MAKOGONENKO, Georgiĭ Panteleĭmonovich; MARKOVICH, V.M.; REV, M. *Problémi Poétiki Russkogo Realisma XIX veka* (Problemas da Poética do Realismo Russo do Século XIX). Leningrad: LGU, 1984.

IZMÁILOV, A. Lev Tolstói. *Jornal Teatr i Iskusstvo*, n. 34, 24 ago. 1908.

JAKOBSON, Roman. Do Realismo Artístico. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

KRAINII, A. [Zinnaída Guíppius]. Jizn i Literatura (Vida e Literatura). *Novaia Jizn*, n. 11, 1912.

KRASSÓVSKI, Viatcheslav Evguenievitch. Ot Naturalísma k Dekadénstvu. O Neonaturalisme 1900 godov (Do Naturalismo à Décadance. Sobre Neo-Naturalismo dos Anos de 1900). *Iz Istorii Russkoi Literaturi kontsa XIX nachala XX veka* (História de Literatura Russa do Final do Século

XIX ao Começo do Século XX). Moskvá: Nauka, 1988.

LAKCHÍN, V.A.*N. Ostróvski*. Moskvá: Gueleos, 2004.

LITERATURNO-Esteticheskie Kontseptsii v Rossii Kontsa XIX – Nachala XX (Conceitos Estético-Literários na Rússia no Final do Século XIX e Início do Século XX). Moskvá: Nauka, 1975.

McNAIR, John. Zolaism in Rússia. *The Modern Language Review*, 2000.

MAURER, Warren R. *Understanding Gerhart Hauptmann*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

MAUROIS, André. *Turgueniev e a Filosofia Russa.* Rio de Janeiro: Alba, 1942 (Crítica e Ensaio).

MEREJKÓVSKI, Dmitri S. *Lev Tolstói i Dostoiévski* (Lev Tolstói e Dostoiévski). Moskvá: Nauka, 2000.

MÍNSKI, N. Zola e Eksperimentalni Roman (Zola e a Novela Experimental). *Mir Iskússtva*. 1902, n. 9-10.

NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V. *Tvórtcheskoe Nasledie* (Herança Artística). Moskvá: TAM, 2003.

PAVLOVA, M. Fiódor Sologúb i Ego Dekadenstvo, Po Povodu Stati "Ne Postídno li Bit Dekadéntom?" (Fiódor Sologúb e seu Décadance. Sobre o artigo "Será Vergonhoso Ser Decadente?"). Disponível em: <http://sologub.lit-info.ru>. Acesso em: 27 maio 2011.

____. Preodolevauchi Zolaism ili Russkoie Otrajenie Frantsuzskogo Simvolisma (Zolaísmo ou Reflexo Russo do Simbolismo Francês), *Rússkaia Literatúra*, 2002, n. 1.

PISAREV, Dmítri Ivanovich. Realisti (Os Realistas), *Rússkoie Slóvo* (A Palavra Russa), n. 9-11, 1864. Disponível em: <http://az.lib.ru>. Acesso em: 5 jul. 2011.

PISAREV, Modest Ivanovitch. *Drama A.N. Ostróvski "Grozá" v Russkoi Kritike* (O Drama de A.N. Ostróvski, A Tempestade, na Crítica Russa). Leningrad: Leningradskogo Universiteta, 1990. Disponível em: <http://az.lib.ru>. Acesso em: 27 fev. 2012.

POLIAKÓVA, Elena Ivanovna. *Teatr Lvá Tolstogo* (Teatro de Lev Tolstói). Moskvá: Iskússtvo, 1978.

RÓSKIN, Aleksandr. *A.P. Tchékhov: Stati i Otcherki* (A.P. Tchékhov: Artigos e Ensaios).

Moskvá: Goslitizdát, 1959.

RÚSSKOIE ZARUBÉJIE. *Zolotaia Kniga Imigratsii* (O Livro Dourado da Imigração). Moskvá: Rosspèn, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Leão Tolstói: Antiarte e Rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SÉVERNAIA Ptchelá (*A Abelha do Norte*), n. 22, 26 fev. 1846. Disponível em: <http://www.biografia.ru>. Acesso em: 15 jun. 2011.

SOLOGÚB, F. *O Diabo Mesquinho*. São Paulo: Kalinka, 2008.

____. *Ne Postídno li Bit Dekadéntom?* (Será Vergonhoso Ser Decadente?). IRLI (Instituto de Literatura Russa), fascículo 289, Op.1, n. 376.

STYAN, J.L. *Modern Drama in Theory And Practice, v. 1: Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

TAINE, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Laloux Fils et Guillot, 1864.

TARKÓVSKI, Andréi. *Esculpir o Tempo*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TCHÉKHOV, Anton P. Pisma Suvorninu (Carta a Suvórin, Ialta, 27 março 1894). *Pólnoe Sobránie Sochinéni i Pisem* (Obra Completa e Correspondências), v. 12. Moskvá: Nauka, 1974-1983.

TCHEBOTARÉVSKAIA, A. Fiódor Sologub: Mélkii Bess (Fiódor Sologúb: O Pequeno Demônio). *Obrasovánie*, 1907, n. 7.

TOLSTÓI, Lev N. Predislovie k Sochineniam Guy de Maupassant (Introdução às Obras de Guy de Maupassant). *Obra Completa, v. 12*. Moskvá, 1886.

____. *Felicidade Conjugal*. São Paulo: Editora 34, 2009.

____. Kommentarii k Dramaticheskie Prozivedenia (Comentários. Obras Dramáticas). *Pólnoie Sobránie Sotchinénii* 1968-1910 (Obra Completa), v. 11. Moskvá: Khudójestvennaia Literatura, 1978-1985.

____. *Pólnoie Sobránie Sochinénii* (Obra Completa). V. 72. Moskvá: Gogslitizdat, 1928-1958. 90 v.

TOLMATCHOV, V. *Zarubejnaia Literatura kontsa XIX natchala XX* (Literatura Estrangeira do Final do Século XIX e Começo do Século XX). Moskvá: Akademia, 2008.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e Filhos*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

____. *Pérvoie Sobránie Písem* (Primeira Coletânea de Cartas). Sankt-Peterburg, 1884.

VAGNER, V.A. *Biologicheskie Teorii i Voprosi Jizni* (Teorias Biológicas e Questões Sobre a Vida). Sankt-Peterburg, 1910.

VINOGRÁDOV, V.V. *Evoliútsia Rússkogo Naturalisma: Gógol i Dostoiévski* (Evolução do Naturalismo Russo: Gógol e Dostoiévski). Leningrad: Akademia, 1928.

ZALIÓTNI, I. Kriticheskie Besedi (Diálogos Críticos). *Rússkaia Besséda*, 1896, n. 3.

ZAMIÁTIN, E. *Bélaia Liúbov: Rech, Proiznesénnaia na Iubiléinom Tchéstvovanii Sologúba 11 fev. 1924 goda* (O Amor Branco: O Discurso Durante a Celebração do Aniversário de Sologúb no dia 11 de fev. 1924). Leningrad: Sovreménnaia Literatúra, 1925.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZVIÉREV, A.; TUNIMANOV, V. *Liév Tolstói*. Moskvá: Molodáia Gvardia, 2006.

ZWEIG, S. *Balzac, Dickens, Dostoevsky: Master Builders of Spirit*. New York: Viking, 1930.

10. O NATURALISMO NOS ESTADOS UNIDOS

Marcos Soares

A despeito de conquistas anteriores importantes da prosa estadunidense (notadamente na obra de Edgar Allan Poe (1809-1849), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Hermann Melville (1819-1981) e de alguns dos transcendentalistas), é somente com a geração de escritores realistas e naturalistas da virada do século que a tarefa de criar uma literatura "autenticamente local" ganha ímpeto. Pela primeira vez nos Estados Unidos, um grupo de escritores se vê explicitamente, se não como um movimento coeso, pelo menos como uma geração de artistas que busca criar um repertório de temas e assuntos locais, ao mesmo tempo que se volta tanto para a reflexão crítica propriamente dita, quanto para o desenvolvimento de experiências formais capazes de dar conta dos novos conteúdos. Se, paradoxalmente, para a maioria dos escritores naturalistas o grande modelo seria o romance de Émile Zola, era preciso partir dele para criar uma escrita que refletisse o "céu, o solo, o caráter norte-americano"[764].

A polêmica crítica atinge seu ápice no final do século XIX nas diversas revistas literárias que proliferaram após o final da Guerra Civil. O romancista Frank Norris (1870-1902), autor de uma das obras-primas do naturalismo estadunidense, *McTeague: A Story of San Francisco* (McTeague, Uma História de São Francisco, 1899), surge como a figura mais abertamente combativa: colocando-se claramente contra o que ele chamava de "literatura idealista", ele passa a defender a radicalização do realismo literário através do "movimento de adesão a Zola", em "Zola as a Romantic Writer" (Zola Como Escritor de Romances, 1896) e finalmente numa coletânea de ensaios intitulada *The Responsibilities of the Novelist* (As Responsabilidades do Novelista, 1903)[765], onde defende o fortalecimento dos laços entre a experimentação formal e a militância política. Nesses textos, Norris resume uma tendência geral: o ataque ao vitorianismo que dominava a vida ideológica estadunidense desde o final da guerra e sua crença de que a descrição de comportamentos sóbrios e exemplares era mais útil para a "comunidade" do que a análise de seus defeitos. O principal alicerce ideológico dessa crença era o otimismo da retórica do progresso, aparentemente ilimitado após a destruição de seus últimos empecilhos com a aniquilação do sistema escravocrata sulino (e outros atrasos correspondentes) após 1865. De fato, pode-se argumentar que os acontecimentos que se desenrolaram no período imediatamente após a Guerra Civil correspondiam aos tipos de

mudança histórica que se desenvolvia na França entre 1848 e 1870, pois em ambos os casos uma economia essencialmente agrária se transformava radicalmente com a importância cada vez maior do papel do comércio e da indústria em grandes centros urbanos. Nos Estados Unidos as décadas entre 1870 e 1890 testemunham o rápido aumento das cidades, o surgimento das grandes corporações, a aceleração espantosa de fluxo de imigrantes e a prática de regimes de trabalho cada vez mais violentos. Como argumenta um crítico, "assim como em Zola, nos romances estadunidenses do período após a guerra, nos movemos das companhias ricas e poderosas para os salões onde essa riqueza é exibida, e daí para os moinhos, fábricas e minas que produzem essa riqueza ao preço de um grande sacrifício humano"[766]. Entretanto, enquanto na França uma nova geração de romancistas (Flaubert, Zola) será marcada pela ruptura histórica e ideológica das batalhas de 1848, que punham fim às pretensões de universalidade da "grande civilização burguesa", nos Estados Unidos a ruptura, em certa medida, se dá em direção oposta. Digamos, para resumir, que em todos os lugares se cantavam as glórias dos novos tempos (aqueles a serem moldados pelo norte vitorioso), construídos sobre a ideologia do progresso tecnológico e da indústria. Desse ponto de vista, as novas ondas (i)migratórias, cujo ritmo espantoso ajudava a criar os grandes centros urbanos estadunidenses (especialmente Nova York, Chicago e São Francisco), eram vistas de sua perspectiva mais "positiva": a criação de grandes levas de mão de obra barata e facilmente disponível, cuja força imensurável serviria de combustível para a criação da jovem e pujante nação.

Chicago surge como a cidade-símbolo dos novos e extraordinários desenvolvimentos urbanos. Num importante estudo sobre a literatura moderna nos Estados Unidos, o crítico britânico Malcolm Bradbury inicia justamente com uma descrição do fascínio que a grande "Cidade Branca" exercia sobre a "sensibilidade moderna":

> Em 1893, o historiador americano Henry Adams sentou-se entre as novas máquinas em exposição na Exposição Mundial Colombiana [Feira Mundial de Chicago], a grande celebração dos recursos americanos montada na nova metrópole de Chicago e contemplou o processo moderno. Quatrocentos anos depois de Colombo, os Estados Unidos se tornavam um poder mundial que provavelmente viria a dominar o século XX. A arquitetura da Cidade Branca construída para a feira era ela própria uma expressão espantosa dos novos tempos, uma mistura de estilos renascentistas com a mais franca modernidade. Para além dela, espalhava-se Chicago, a cidade-emblema dos Estados Unidos, agora já a segunda cidade do país, com uma população que ultrapassava um milhão de pessoas, e seus altíssimos arranha-céus de negócios celebrando o industrialismo e o corporativismo americano. Chicago era o centro de uma malha de ferrovias, o maior centro mundial de produção de carne, o centro da nova imigração da Europa do sul e do leste, a tipificação da Nova América.[767]

O sentimento de novidade que representavam os novos centros urbanos, evidências "incontestáveis" do poder dos novos tempos, dá origem a um ímpeto investigativo que se

espalha por todas as áreas da vida. Nesse sentido, pode-se dizer que o surgimento do naturalismo nos Estados Unidos faz parte de uma estrutura de sentimento muito mais ampla, cujos desenvolvimentos contribuíram para formulações literárias precisas. De um lado, como diversos observadores já notaram, um dos fenômenos culturais mais extraordinários do período imediatamente após o fim da Guerra Civil foi a notável expansão das revistas científicas e seu papel na expansão da ideologia e do vocabulário das ciências – entendidas aqui em sentido amplo – para muito além do público especializado. O fenômeno é peculiar em sua dimensão linguística e mesmo literária: os escritores que publicam semanalmente nas revistas são os líderes das ciências estadunidenses, porém o ímpeto é essencialmente democrático: trata-se de transformar a linguagem altamente especializada das diversas ciências (principalmente biológicas) num vocabulário acessível, através não apenas ou necessariamente de sua simplificação, mas de sua aplicação a temas e questões do cotidiano. A fundação da American Social Science Foundation é de 1865, imediatamente após o final da guerra, e é seguida do surgimento de uma nova escola de sociólogos urbanos conhecidos como a primeira Escola de Chicago. A ênfase aqui caía tanto na palavra "ciência" – uma das atividades mais visíveis da associação era a discussão das teorias de Charles Darwin, quanto na palavra "americana", ou seja, na intenção de aplicar as novas descobertas à tarefa de estudar o crescimento urbano desordenado que marcava a vida local.

Esse ímpeto investigativo ganharia impulso através do surgimento de outro fenômeno contemporâneo a partir do final da década de 1870, a saber, o novo jornalismo investigativo (que ficou conhecido como "muckraking journalism") cuja ênfase era a descrição e análise (muitas vezes sensacionalista, mas, em geral, desprovida de nostalgia) dos novos contextos sociais e as chances oferecidas de adaptação e fracasso. A grande tradição do jornalismo investigativo estadunidense ganha ímpeto com o final da guerra, a partir da criação de revistas nacionais, como *McClures* e *Collier's*, que publicaram a *History of the Standard Oil Company* (História da Empresa Standard Oil, 1904) de Ida M. Tarbell, *The Shame of the Cities* (A Vergonha das Cidades, 1904) de Lincoln Steffens e diversas outras denúncias sociais sérias. Nesse jornalismo, uma nova linguagem retirada da sociologia e da biologia explicava os novos processos e o deslocamento do indivíduo do centro da existência. É da observação atenta e precisa, despida de retórica literária e expressa numa linguagem direta e coloquial, que começam a surgir para o imaginário coletivo as primeiras imagens da disjunção entre o otimismo da retórica do progresso e a realidade dos novos centros urbanos. Theodor Dreiser (1871-1945), que viria a ser um dos principais escritores da geração naturalista, lembra o

impacto do jornalismo sobre sua formação literária: "Comecei a trabalhar num jornal aos 20 anos de idade e é a partir desse momento que se inicia meu contato real com a vida – assassinatos, incêndios criminosos, estupros, sodomia, corrupção, suborno, golpes e falsos testemunhos de todas as formas concebíveis. [...] Aos poucos, acostumei-me com o jogo e passei até a gostar dele."[768] A percepção da lacuna entre o otimismo dos novos tempos e a realidade das cidades viria a se adensar em breve: a crise de 1873, a primeira do período pós-guerra, colocava fim às esperanças de que os sonhos de prosperidade pudessem se expandir indefinidamente. Logo em seguida, a década de 1890 viu a pior depressão da história americana até o momento. O resultado dessas crises foi o fortalecimento, em ritmo exponencial, da militância de diversos movimentos de trabalhadores. A American Federation of Labor (AFL), cujo objetivo era organizar os trabalhadores especializados, foi fundada em 1883. Os Knights of Labor, uma das organizações mais combativas na luta por novas políticas salariais, foi fundada como uma sociedade secreta em 1869. A Industrial Workers of the World (IWW), uma das maiores associações anarcossindicalistas do mundo, seria fundada em 1905. Coletivamente, esses movimentos levaram a uma série de greves sem precedentes no país: as "railroad riots" de 1877 (cujas imagens de trabalhadores destruindo propriedades e desafiando o exército, chamado para ajudar a polícia, alimentaria a imaginação de toda uma geração de escritores); as greves de 1880, lideradas pelos Knights of Labor; a sangrenta greve de Homestead de 1892; a greve de Pullman de 1894. As lendárias greves de Lawrence e de Paterson, as mais violentas da história do movimento operário americano, ocorreram em 1912 e 1913, respectivamente. Chicago, que se tornara um dos maiores centros imigratórios do país, é o centro de diversos desses conflitos. Escrevendo sobre a IWW, um historiador resume:

> [Com as crises de 1890] Milhões de pessoas passavam fome e milhares, morando em cortiços miseráveis, sua força física debilitada, foram vítimas da tuberculose. O alcoolismo era frequente. Com tantos trabalhadores desesperados por emprego, as indústrias reduziram os salários de modo drástico e se empenharam em destruir os sindicatos existentes. Lutas violentas surgiram em todos os lugares, como aquela envolvendo os metalúrgicos de Homestead, Pensilvânia, que organizaram uma pequena guerra contra a Carnagie Corporation.[769]

Resumindo a agitação do período, e expandindo o escopo para incluir o problema dos ex-escravos e das mulheres, um estudioso do naturalismo nos Estados Unidos aponta:

> Entre 1865 e a Primeira Guerra Mundial, três movimentos, mesmo não tendo levado a uma crise série, perturbaram mesmo assim os hinos cantados ao progresso. Os escravos libertos começaram a contrastar as promessas feitas e a realidade que dissolvia as conquistas alcançadas durante o período da Reconstrução. As mulheres brancas começaram a se juntar em organizações para fazer campanhas por seus direitos legais e políticos, com as mulheres mais valentes anunciando que a versão vitoriana de suas personalidades e desejos escondia os fatos verdadeiros. Finalmente, a imigração, que crescia exponencialmente, trouxe um grande número de pessoas cujos valores e comportamentos desafiaram as complacências dos

> homens brancos e protestantes. Além disso, esses imigrantes, que haviam acreditado nas promessas da democracia, começaram a se revoltar contra o tratamento que recebiam; alguns – numerosos em comparação aos reformadores locais – importaram uma crítica de esquerda ao capitalismo.[770]

Da percepção da enorme instabilidade do período, aliada à militância de uma geração de escritores com simpatias ou de origem proletária, é que surge o principal ímpeto para o naturalismo nos Estados Unidos. É justamente a imagem da "novidade" que é preciso reter para compreender a força dos romances escritos por essa geração. Theodor Dreiser, numa passagem típica que abre um de seus mais importantes romances, *Sister Carrie* (Irmã Carrie, 1900), insiste nos temas da quebra com o passado e da introdução em um mundo cuja novidade simultaneamente aturde e acelera a consciência. Na passagem, o narrador descreve a primeira vez em que a provinciana Carrie caminha pelas ruas de Chicago:

> Para o interior dessa importante região comercial, a tímida Carrie dirigia agora seus passos. Ela caminhava em direção leste ao longo da Van Buren Street, através de uma região de importância declinante, a ponto de deteriorar-se em uma massa de barracos e depósitos de carvão que finalmente acabava no rio. Ela seguia adiante bravamente, levada por um desejo honesto de encontrar emprego, retardada a cada passo pelo interesse das cenas que se lhe desdobravam e por um senso de desamparo no meio de tamanha evidência de poder e força que ela não compreendia. Esses imensos prédios, o que eram, afinal? Essas energias estranhas e interesses enormes – para que propósito se encontravam ali? Ela teria entendido o significado do pequeno pátio do mestre canteiro em Columbia City, talhando pequenos pedaços de mármore para uso individual, mas quando chegavam a sua vista os pátios de uma enorme empresa de comércio de pedras, cheios de desvios de trem e vagões-plataforma, vazados pelas docas do rio e atravessados por imensos guindastes móveis suspensos de madeira e aço, tudo perdia o sentido e a aplicabilidade em seu pequeno mundo. Tudo estava ligado a algo do qual ela não sabia nada, fazendo coisas que ela não era capaz de compreender.[771]

Essa passagem, onde escutamos ecos claros da literatura de Honoré de Balzac e Zola (notadamente nos romances em que o jovem do interior chega a Paris), aponta para uma dialética peculiar do naturalismo local. Sem contar com centros urbanos de uma tradição secular, ou sequer com uma tradição literária que já tivesse começado a fazer um mapeamento dos novos espaços urbanos (em Poe, o fundador da prosa moderna estadunidense, a cidade é, na maior parte das vezes, uma presença implícita), esses escritores depararam com um cenário de instabilidades de todos os pontos de vista, seja o histórico propriamente dito, seja o dos regimes literários. A dialética que se instaura para o melhor do naturalismo estadunidense tem a ver precisamente com a relação entre, de um lado, as diversas ideologias deterministas que compõe o cardápio do naturalismo e, de outro, o ímpeto investigativo, a vontade de se impregnar do novo, a fuga de toda visão preconcebida ou de simples aplicação mecânica de formulas pré-estabelecidas. Em outras palavras, aos imperativos da biologia, do ambiente, do darwinismo que tão claramente caracterizava os conflitos sociais, se associa uma "instabilidade" que surge da variedade dos novos espaços (que, vale à pena lembrar, cobriam

uma grande gama de ambientes que se espalhavam pelo enorme e variado território nacional, unido por uma federação que mantinha vivas e atuantes tradições locais das mais diversas), das novas experiências, ainda não decodificadas pela sociologia, advindas da imigração em massa e do encontro de diversas etnias e culturas e, finalmente, da cada mais visível presença de um novo sujeito histórico que demonstrava sua força na militância dos movimentos operários.

Nesse sentido, o ponto de vista de Carrie, que vê em tudo um motivo para espanto e indagação, se expande e generaliza. A adoção de uma perspectiva "ingênua" mimetiza o sentimento de grande parte do público leitor, ao mesmo tempo em que areja o universo literário ao introduzir na decodificação dos novos espaços a perspectiva do pobre, cuja capacidade cognitiva é valorizada e para quem cada descrição se associa ao ímpeto da descoberta, a partir de uma perspectiva específica, de um mundo onde nada é dado inalterável ou tem determinação pré-estabelecida, mas processo em construção: a descrição dos terrenos das grandes corporações a partir da perspectiva de Carrie não é mero índice de reificação da narrativa, do apego ao pormenor "objetivo", mas da descoberta de estruturas de poder que produzem exclusão e cujas consequências objetivas e subjetivas o romance tratará de explorar.

Assim, o escritor naturalista é o repórter e o sociólogo, o investigador do novo espaço urbano, aquele que, como uma câmera fotográfica, captura e descreve a diversidade de ambientes e de experiências, mas é também, como afirma Malcolm Bradbury, um "pintor moderno, preocupado com atos de percepção, com as impressões causadas pela realidade instável da vida urbana, com os estranhos ângulos de visão necessários para compreender um mundo de contrastes tão marcantes"[772]. É provavelmente correto dizer que, desse ponto de vista, o naturalismo estadunidense deva seus princípios não apenas à literatura de Zola, mas também às discussões teóricas e suas aplicações práticas na obra de Henry James (1843-1916), notadamente no que tange à exploração de estados da consciência a partir da escolha do foco narrativo, cuja perspectiva, seus alcances e limitações, vira o próprio assunto do romance. O naturalismo surge justamente dessa combinação entre a acuidade descritiva, o apego à realidade empírica e, ao mesmo tempo, a percepção de que cada pormenor deve ser avaliado a partir da consciência observadora formalizada na escolha do foco narrativo.

Portanto, não é coincidência que o escritor Stephen Crane (1871-1900), autor do grande romance impressionista *The Red Badge of Courage* (O Emblema Vermelho da Coragem, 1895), que descreve as impressões fugidias e vagas de um soldado que se perde no campo de batalha em plena Guerra Civil, seja também o autor daquela que é considerada a primeira obra

importante do naturalismo nos Estados Unidos, a novela *Maggie: A Girl of the Streets* (Maggie: Uma Garota das Ruas, 1893). O livro conta a história de Maggie, uma jovem pobre e sensível, moradora de um cortiço de Nova York, que é deixada no desamparo pelos pais ignorantes e alcoólatras. Apaixonada e ansiosa por escapar da vida familiar violenta, deixa-se seduzir e vai viver com um jovem, que logo a abandona. Quando, ao tentar voltar para casa, a família a rejeita, Maggie se prostitui e logo se suicida. Esse brevíssimo resumo do enredo já aponta o conteúdo "vulgar" típico do naturalismo: a vida no submundo das grandes cidades, a miséria aviltante, a trajetória de desespero e catástrofe. De fato, em boa parte da novela, o tom é claramente naturalista, com suas descrições da cidade, do tráfego que passa pelas ruas, da vida miserável e imunda dos cortiços, dos habitantes que lutam como animais para garantir a sobrevivência. Seguindo as experiências iniciadas por Mark Twain (1835-1910), Crane mimetiza nos diálogos a linguagem coloquial dos falantes, com seus desvios gramaticais e prosódia peculiar, criando uma disjunção entre a linguagem "objetiva" das descrições e a linguagem "rebaixada" das personagens.

De outro lado, a novela insiste na justaposição entre as descrições naturalistas e a análise de rápidos *flashes* de consciência de Maggie, suas impressões em geral vagas e hesitantes, sua tentativa de codificação dos elementos que constituem a vida na cidade. Um dos exemplos mais marcantes dessa justaposição é o episódio em que Maggie conhece Pete, que a seduzirá para abandoná-la logo em seguida. É logo após o encontro que uma mudança se produz na consciência da protagonista:

> Voltando-se, Maggie contemplou as paredes escuras e manchadas e os móveis crus e escassos de sua casa. Um relógio, fechado numa caixa velha de madeira envernizada, ela repentinamente considerou uma abominação. Ela notou que ele produzia um barulho surdo. As flores puídas e desbotadas do tapete, passou a vê-las como coisas hediondas. Algumas tentativas débeis de melhorar a aparência da cortina velha com algumas fitas azuis pareciam agora ridículas.
> Ficou imaginado o que Pete comeria para o jantar.
> Pensou na fábrica onde trabalhava, que começou a parecer-lhe um lugar sórdido de atividade maçante. Sem dúvida, os alojamentos elegantes de Pete faziam com que ele entrasse em contato com gente de dinheiro e de modos. Era provável que ele conhecesse diversas garotas bonitas. Devia ter muito dinheiro para gastar.
> [...] Conforme pensava em Pete, ela começou a desenvolver um intenso repúdio aos seus vestidos. [...] Começou a notar com cada vez mais interesse as mulheres bem vestidas que encontrava nas avenidas. Sentia inveja de sua elegância e suavidade. Passou a desejar esses ornamentos pessoais que ela observava todos os dias na rua, vendo-os como aliados de enorme importância das mulheres.[773]

Aqui o salto abrupto entre diferentes percepções, numa montagem que justapõe ambientes diversos (a casa pobre, o jantar de Pete, a fábrica, as ruas, as mulheres e suas joias), dá a ver uma consciência em ação: desse modo, as descrições objetivas são introduzidas no campo de

visão da protagonista e a análise recai muito mais sobre o ato de percepção do que sobre o realismo da reportagem. Trata-se, nesse caso, não apenas de criar um distanciamento irônico entre o leitor e a protagonista, mas de introduzir no centro da obra a tentativa de figurar um assunto que preocupava cada vez mais o observador do espaço urbano, a saber, a colonização da subjetividade pela "paixão pelo inorgânico", ou, para ser mais específico, pela mercadoria, que produzia desvios de consciência alarmantes para quem estava interessado pelo destino do novo agente histórico que, em princípio, surgira para abalar as estruturas do capitalismo triunfante.

As relações entre o mundo inorgânico e a consciência, ou dito de outro modo, a exploração literária do tema da colonização da subjetividade pela mercadoria, voltaram à cena nos melhores romances do naturalismo nos Estados Unidos. Nesse cenário destaca-se a obra de Theodor Dreiser, considerado por muitos o maior romancista naturalista estadunidense. Com pouquíssima educação no sentido convencional, Dreiser gostava de dizer que sua bagagem literária havia sido forjada não apenas na função de jornalista e editor de revistas de mulheres, mas também através da leitura de Herbert Spencer e de autores da nova sociologia. Mais do que uma "tendência", o envolvimento direto de Dreiser em diversas questões sociais controversas era ativo e constante. Um dos episódios mais comentados dessa história de militância é sua intervenção numa das greves mais violentas do início do século XX:

> Desde sua viagem à Rússia, Dreiser havia insistido com cada vez mais veemência na necessidade de se fazer uma crítica ao capitalismo americano, de modo que em 1931 ele podia dizer sem rodeios "que [sua] solução para as dificuldades do mundo, e em especial aquelas nos Estados Unidos, é o comunismo". Suas viagens à região das minas de Pittsburgh em junho daquele ano e sua liderança do "Comitê Dreiser", enviado pela organização comunista Comitê Nacional para a Defesa de Prisioneiros Políticos para investigar as condições de vida das minas de carvão do Harlan County, apenas confirmou o que ele vinha dizendo: os trabalhadores americanos de todos os lugares do país eram "as vítimas econômicas das corporações gigantes, armadas até os dentes com os mecanismos de corrupção da lei, oficiais subornados e tribunais comprados".[774]

O aproveitamento literário que Dreiser realizou a partir desse tipo de experiência deu origem a algumas das obras mais originais e vigorosas da literatura estadunidense. Um de seus romances mais conhecidos é *An American Tragedy* (Uma Tragédia Americana, 1925). O livro relata a história de Clyde Griffiths, rapaz criado na pobreza, numa família de evangelizadores ambulantes, mas que sonha com a riqueza. Um tio rico o emprega em sua fábrica. Quando sua namorada proletária, Roberta, fica grávida, exige que ele se case com ela. Nesse meio tempo, Clyde se apaixona por uma moça rica de sociedade, que representa sucesso, dinheiro e aceitação social. Ele planeja cuidadosamente afogar Roberta num passeio de barco, mas no último minuto muda de ideia. Ela, porém, cai do barco acidentalmente e Clyde, bom nadador

não a salva e ela se afoga. A segunda parte do romance trata do julgamento de Clyde, a utilização do aparato jurídico para a promoção de juízes e advogados e, finalmente, sua condenação à morte. Uma análise ácida dos perigos do sonho americano, o livro faz um retrato contundente do mito de um sucesso que se mostrou falso, mas é também uma história das tensões decorrentes da urbanização, modernização e alienação. Nele, como afirmou um crítico, "estão presentes as fantasias românticas e perigosas dos espoliados"[775].

Entretanto, é em *Sister Carrie* que encontraremos o desenvolvimento mais pleno da tradição iniciada por Stephen Crane. De fato, é com a história da provinciana Carrie, sua chegada a Chicago e seu caminho rumo ao estrelato no teatro, paralelamente ao final trágico do amante que havia propiciado a ascensão social, que Dreiser aprofunda a análise do apelo libidinal da mercadoria e seu efeito sobre a consciência das personagens. Da perspectiva mais propriamente investigativa no sentido da reportagem, o livro é um compêndio de descrições da vida miserável dos pobres de Chicago e do impacto atordoante do burburinho da cidade grande sobre a vida dos migrantes que chegam à cidade em busca de trabalho e sucesso. Ao mesmo tempo, o romance atualiza a filiação do naturalismo estadunidense com a matriz de Zola, notadamente no que toca as longas descrições das novíssimas lojas de departamento, objeto de análise de *Au bonheur de dames* (O Paraíso das Damas, 1883), e dos bastidores do mundo teatral, em *Nana* (1880).

Por outro lado, o livro é um estudo do desenvolvimento das percepções de Carrie sobre o processo. Pressupõe, portanto, não uma adesão ao seu ponto de vista, mas um distanciamento crítico que permita ao leitor analisar um processo em pleno desenvolvimento. Nesse sentido, a arquitetura geral do livro e a organização do enredo são cuidadosamente planejadas, fazendo com que seus pontos de inflexão, que fazem um mapeamento da ascensão social de Carrie, coincidam com pontos em que a adesão da subjetividade da protagonista ao mundo da mercadoria é intensificada gradativamente. Assim, o projeto iniciado por Crane com Maggie se amplia em escopo: da curta novela de Crane passamos para as mais de quinhentas do romance de Dreiser, que faz um esforço "épico" da reportagem e análise de diversos ambientes da cidade – as ruas, os bairros pobres, as casas e avenidas ricas, as lojas, os teatros e bares – em escala ascendente de fascínio, em geral do ponto de vista de Carrie, que se torna objeto principal de escrutínio do leitor. Um exemplo memorável é o momento em que Carrie decide trocar seu primeiro amante, Drouet, que lhe proporcionara os prazeres de uma vida pequeno-burguesa, pelo rico Hurstwood. A decisão é precedida por um passeio pelos bairros

sofisticados de Chicago:

> Nessa época do ano, os dias ainda são comparativamente curtos e as sombras da noite começavam a cair sobre a grande cidade. As lâmpadas começavam a queimar com aquele brilho suave que parecia quase transparente. Havia uma doçura no ar que falava com uma delicadeza infinita de sentimento tanto para o corpo quanto para a alma. Carrie sentia que era um dia adorável. Seu espírito se abria para um mundo de sugestões. Conforme passavam suavemente pelas calçadas, uma ou outra carruagem passava por eles. Ela viu uma delas parar e um empregado descer para abrir a porta para um cavalheiro que parecia retornar de um delicioso passeio. Para além dos imensos gramados, que começavam a ficar verdes, ela viu lâmpadas brilhando levemente sobre ricos interiores. Ora era uma cadeira, ora uma mesa, ora um canto enfeitado que capturava seu olhar, mas já bastavam para prender sua imaginação como nada desse mundo poderia. As fantasias infantis que ela havia tido a respeito de palácios e aposentos reais voltaram naquela hora. Ela imaginava que através daquelas portas ricamente adornadas, onde os cristais e os globos de luz brilhavam sobre os desenhos dos painéis de vidro das portas, não havia necessidade ou desejo que não fosse satisfeito. Ela estava certa de que aqui estava a felicidade.[776]

Digna de nota, mais uma vez, é a inserção do momento descritivo num campo de visão específico. A ênfase no universo das percepções e impressões (a escuridão que obscurece a vista, a luz suave das lâmpadas de gás, a visão rápida e fragmentada a partir de certa distância, as fantasias agindo sobre o universo do visível) sugere a ação de uma consciência subjetiva, que dá vida ao inanimado e dá a ver processos sociais de identificação com objetos dotados de uma fantasmagoria sinistra. Ao mesmo tempo a relação entre o olhar de Carrie e os objetos observados/imaginados sugere uma relação de consumo na qual o olhar e, mais adiante, o próprio corpo fazem parte da barganha. O mundo criado a partir dessas interações é um universo onde as relações humanas são altamente instáveis, obedecendo a uma linguagem do desejo que se localiza no inorgânico. Nas palavras de um crítico,

> o que se percebe em Dreiser é precisamente que a força que ele retira das pessoas, ele repassa aos objetos. A cidade e a máquina, os bens e a propriedade, têm poderes românticos e mesmo a capacidade de fazer escolhas para os seres humanos [...] O resultado é que *Sister Carrie* é fundada numa clara economia do desejo, uma relação de natureza sexual na qual o indivíduo é um objeto, os objetos têm individualidade e o corpo é um instrumento para a ascensão social[777].

Estamos em pleno campo das relações entre subjetividade e fetiche, montadas como molas propulsoras do enredo, que se move conforme o processo hipnótico se intensifica e produz seus desastres.

Na obra de Frank Norris, o escopo do problema se amplia nas mais diversas direções. Norris é reconhecido nas histórias da literatura estadunidense como o mais completo exemplo de um naturalismo baseado nas premissas estabelecidas pelo romance de Zola. Sua obra mais conhecida, *McTeague: A Story of San Francisco*, enfoca a vida dos pobres de São Francisco, um mundo de privações, imigração e urbanização desenfreadas. As descrições da cidade são longas e ricas em detalhes, ao mesmo tempo que o romance desenha uma trajetória de

degeneração das personagens principais que, envolvidas numa cadeia de eventos sobre os quais não têm qualquer controle, são levadas pelas paixões mais básicas e primitivas, principalmente as sexuais, a um nível de animalização cada vez mais brutal. McTeague é um dentista que pratica sem diploma e é atraído através de "impulsos misteriosos" por Trina, uma de suas pacientes. Ele, de estatura colossal, é descrito como um animal, um ser irracional cujos únicos prazeres são os de comer, beber, fumar e dormir. Numa sequência clássica do romance, Trina jaz na cadeira do dentista, adormecida pelos anestésicos, numa imagem de inconsciência que define o universo do livro, enquanto os desejos sexuais do dentista são testados em seu limite. O casamento dos dois desperta em ambos instintos incontroláveis, nele a animalidade sexual, nela uma avareza doentia. O destino intervém na forma de um bilhete de loteria premiado de Trina. McTeague, denunciado por um rival ciumento por prática ilegal, fica sem trabalho, justamente no momento em que a avareza de Trina atinge patamares clínicos alarmantes. Ele rouba o dinheiro de Trina e foge para as minas de ouro da Califórnia, voltando mais tarde para buscar o resto do dinheiro. Num acesso de fúria incontrolável, acaba por matar Trina. O rival consegue encontrá-lo e algemá-lo, mas na viagem de volta através do deserto McTeague mata seu "duplo". Já com esse curto resumo do enredo pode-se perceber que as tintas são fortes e que o caráter de determinação pelos instintos é central: as personagens são destituídas de qualquer poder de decisão sobre seus destinos, se transformando em vítimas de forças inconscientes, quase atávicas, que eles próprios não podem compreender. A prosa é cerrada e impiedosa com os protagonistas: nesse mundo nenhum ato de percepção é possível e a consciência é atravancada seja pelos desejos primitivos seja pelo cotidiano de claustrofobia em que vivem as personagens.

Ao mesmo tempo, o romance vai construindo uma rede de símbolos altamente sugestiva, enquadrando a matéria brutal da vida descrita num jogo de referências de grande potencial artístico. No centro dessa rede está o próprio ouro, que reaparece na narrativa em momentos-chave: McTeague sonha com um grande dente de ouro, que ele usará para fazer propaganda de seu consultório. Trina, por sua vez, aperta moedas de ouro enquanto dorme, substituindo o desejo sexual por um equivalente material e ampliando o significado do ouro, que de peça publicitária se transforma em fetiche. A presença do ouro se adensa no decorrer da narrativa, criando "um vocabulário de desejo participante de um sistema simbólico que organiza e estrutura todo o romance"[778].

Essa presença se amplia enormemente com a introdução das personagens nas minas

californianas, onde a mercadoria individualmente concebida (o dente de ouro, os móveis da casa, as roupas) se expande para atingir a mercadoria por excelência, isto é, o ouro, base da abstração do sistema. É nesse momento, quando o dinheiro se autonomiza e se liberta de suas referências concretas (as roupas que Maggie quer comprar ou os móveis que Carrie observa da rua) para se transformar num objetivo em si, é que o escopo do romance ganha amplitude: a irracionalidade que fora tema da primeira parte do livro se transmuda para indicar a raiz da vida irracional, a saber, o culto da abstração do dinheiro como bem supremo. É nesse jogo de espelhamentos que o livro vai cuidadosamente esculpindo (mercadoria/sexo; instinto irracional/abstração do dinheiro) que a dimensão mais crítica do romance surge para solapar as ilusões de objetividade da descrição naturalista.

Nos ensaios de *The Responsibilities of the Novelist*, Norris havia argumentado justamente que o naturalismo não se limitava a ser um modo de reportagem, mas devia interagir com o "romanesco" através do aumento da escala, do emprego do exagero e dos sistemas simbólicos. O "alargamento do escopo" exigido por Norris encontra expressão numa série de tentativas por parte dos escritores naturalistas de criação de "grandes épicos" estadunidenses, cuja inspiração, pelo menos no caso de Norris, era a série de romances que compõe o painel composto pelo ciclo dos Rougon-Macquart de Zola. A trilogia inacabada do próprio Norris é um dos exemplos dessas tentativas. Seu plano original era escrever três romances sobre a história da produção de trigo, desde o cultivo, até as fases de mercantilização e consumo, onde a análise dos modos de criação de riqueza do capitalismo seria vista da óptica das relações do sistema com (ou contra) os ritmos da natureza e da biologia. Tratava-se de dar um passo além do naturalismo psicológico de *McTeague* para englobar temas de caráter mais abertamente "sociológico", de grande escala, cobrindo os aspectos locais da produção do trigo até sua chegada nos mercados globais. Na verdade, apenas dois volumes da Trilogia do Trigo foram escritos: *The Octopus* (O Polvo) foi publicado em 1901, *The Pit* (O Poço) foi publicado postumamente em 1903, enquanto que o terceiro volume, *The Wolf* (O Lobo), que trataria da dinâmica do mercado europeu, jamais foi escrito devido à morte prematura de Norris.

Em *The Octopus*, os tentáculos do polvo do título se referem a um grande truste que invade as terras dos fazendeiros do vale de San Joaquin para a construção de uma estrada de ferro na Califórnia, enquanto tenta expulsá-los através da imposição de tarifas exorbitantes. O romance explora em detalhes os grandes ritmos orgânicos da natureza, o plantio, a colheita, os modos de vida impostos pelos grandes ciclos naturais. Ao mesmo tempo, conta a história de um poeta,

Presley, que vem à Califórnia para escrever o "verdadeiro romance" sobre o passado das relações entre estadunidenses e espanhóis na região, mas acaba por se envolver na luta dos fazendeiros, encontrando na luta contra as corporações o "grande romance" das relações capitalistas modernas. Ao mesmo tempo que o romance claramente toma o partido dos fazendeiros, ele também mostra como eles exploram a terra para lucros imediatos e se corrompem pelo dinheiro, analisando a rede de influências nefastas que se constrói em ambos os lados da batalha. Nas palavras de um crítico:

> Não há inocentes no desenvolvimento do processo econômico – há apenas o trabalho do trigo, que incorpora a força dos ciclos da natureza. O que era uma relação simbiótica entre a cidade e o campo se rompe. A cidade se alimenta da terra e a exaure. Como Zola, Norris mapeia o movimento que leva do campo para as cidades, com o trigo visto como uma força em si, transformado numa abstração, passando pelas cidades e se espalhando pelos mercados ao redor do mundo.[779]

O segundo volume da trilogia, *The Pit,* se volta para o centro nervoso do sistema, os escritórios e bolsas de valores de Chicago, onde a especulação sobre o preço do trigo nos mercados mundiais forma o cerne da grande aventura estadunidense. Aqui, o diagnóstico de Norris é preciso, pois, ao enfatizar o determinismo naturalista na descrição das grandes forças abstratas que governam os negócios – que, por sua vez, fogem ao controle dos homens de negócios –, o romance atina com a própria abstração motriz das negociatas na Bolsa, instituição que foge ao controle dos economistas e especialistas que procuram entendê-las, como as grandes crises demonstram claramente. Curtis Jadwin é um bem sucedido especulador da Bolsa de alimentos de Chicago, que faz fortuna rapidamente e fica obcecado com o controle do jogo especulativo. Porém, forças maiores que a consciência individual governam as regras desse jogo, inclusive as da própria natureza, cujos limites os negócios tentam em vão ultrapassar: quando a produção atinge seu limite (o primeiro romance já havia explorado as dificuldades presentes na vida no campo), os negócios perdem contato com o "ritmo da terra", o mercado se desequilibra e Jadwin vai à falência. Ao mesmo tempo, o romance explora o embate entre Jadwin e sua esposa Laura, sugerindo que até mesmo a vida privada espelha os processos de colonização do capitalismo, criando antinomias insolúveis entre homens e mulheres, entre o ideal (o sonho de felicidade doméstica a salvo da selvageria dos negócios) e o real (a divisão do trabalho engendrando papéis diversos e opostos no seio da própria família). No terceiro volume, *The Wolf*, Norris pretendia ampliar ainda mais a escala do processo, desta vez enfocando a chegada do trigo aos mercados europeus e explorando o universo do consumo como estágio final do grande "ciclo da vida".

O mesmo universo dos negócios povoa a Trilogia do Desejo, de Dreiser – *The Financier* (O

Financista, 1912), *The Titan* (O Titã, 1914) e *The Stoic* (O Estoico, 1947) –, que mapeia a trajetória do especulador Frank Cowperwood, um homem de negócios de ambição brutal e suas investidas no mercado financeiro. No conjunto, os três romances descrevem com detalhes os mecanismos da Bolsa, as tramoias políticas que determinam seu funcionamento, as negociatas e traições comuns segundo as regras do jogo, os avanços e retrocessos que caracterizam os sucessos e fracassos no mercado, o processo de corrupção generalizado que rege os comportamentos. A investigação jornalística feita por Dreiser é impressionante e ocupa várias páginas dos três romances: junto com *L'Argent* (O Dinheiro, 1891) de Zola figuram como uma das primeiras tentativas consistentes de analisar os mecanismos do mercado financeiro e suas regras de difícil compreensão para o "homem comum": o cardápio de assuntos relevantes vai desde o funcionamento da especulação até a explicação das causas das crises que desde o final da guerra atravancavam a vida econômica do país. Ao mesmo tempo, o romance enfoca a trajetória "típica" de Cowperwood, num das mais ácidas análises da psicologia do *businessman*, herói moderno por excelência, de que se tem notícia na literatura estadunidense. Ao mostrar o trânsito de Cowperwood entre a lei e a ilegalidade (que o leva da cadeia aos escritórios da Bolsa), na busca incessante pela lógica abstrata do lucro fácil e imediato, a trilogia traça na irresponsabilidade do protagonista e sua "funcionalidade" a partir da óptica do sistema, um retrato corrosivo do capitalismo na virada do século e da realidade brutal da vida daqueles que perseguem as promessas do sonho americano. Um crítico aponta:

> [Na trilogia] Dreiser definiu claramente a natureza biológica e mecânica da realidade social: o homem está a apenas alguns passos do animal. Ele vive através da força e da esperteza numa sociedade de ilusões, que defende a justiça absoluta e o autocontrole cristão, enquanto as forças da ambição desmedida, do truque sujo e do autointeresse agem de modo a corromper todos, num combate mortal. Como todos os homens, Cowperwood demonstra a natureza do homem em ação – uma fúria de atividade, de combate, de tramoias e truques – tudo levando ao túmulo. A vida é sua própria justificativa, numa corrida insana que gira em falso, na qual viver não significa nada. Na história de Cowperwood, Dreiser se utilizou dos modos narrativos do naturalismo: na embate da natureza humana, os fortes e corruptos vencem por algum tempo, mas todo combate é destrutivo, a vida se autocancela e recomeça – e esse processo misterioso é sua própria justificativa.[780]

O naturalismo militante de escritores como Norris e Dreiser encontra seu ápice nas obras de Jack London (1876-1916) e Upton Sinclair (1878-1968), ambos dedicados militantes socialistas. Em sua correspondência, London descreve a passividade e mediocridade dos líderes do Partido Socialista, do qual se desliga para militar no campo literário. Já Sinclair foi um ativista político durante toda a vida, fazendo da atividade política o centro de suas atividades. Em ambos encontraremos a simpatia pelas vítimas do progresso, a descrição e a análise da vida através da óptica dos excluídos, o ímpeto de reforma e intervenção nos aspectos

práticos da vida social.

O lado mais propriamente jornalístico do trabalho de London levou-o a extremos que transformaram sua vida em material para um romance de aventuras. Ávido leitor de Zola (seus biógrafos afirmam que ele possuía 22 romances do mestre francês na sua biblioteca particular, publicados desde 1880[781]), London transformou a atitude investigativa dos escritores naturalistas numa curiosidade política e intelectual e numa vocação investigativa cujos resultados foram incorporados de modo brilhante em sua obra ficcional. Para escrever *People of the Abyss* (O Povo do Abismo, 1903), uma reportagem sobre a vida miserável dos pobres do East End de Londres, passou sete semanas vivendo entre os mendigos da cidade, dormindo em albergues de indigentes enquanto fazia um relatório detalhado da vida de homens reduzidos ao nível de animais. Dessa aproximação, fiel à experiência social, surge a ideia de escrever alegorias sobre o capitalismo em que animais estão no centro da narrativa, fazendo com que esse tipo de redução tirasse do caminho considerações de ordem "moral" para que emergisse um retrato da selvageria da vida social. A obra mais bem sucedida desse projeto é *The Call of the Wild* (O Grito da Selva, 1903), a história de Buck, um cão "aristocrático" que, furtado da confortável casa onde vivia, é levado ao norte gelado para ser utilizado nas cidades de onde partem as expedições em busca de ouro no Canadá e no Alaska. O livro dramatiza o que London chamava de *devolution*, processo através do qual o conforto e outras marcas da civilização são gradativamente deixados de lado no confronto com uma vida de privações e competição. A trajetória de Buck o leva do convívio com o trabalho duro e a disciplina rígida na direção de um "declínio moral" a partir do momento em que perde as inibições civilizadas para roubar e matar em nome da adaptação ao ambiente e da sobrevivência. Assim, cada passo das aventuras do cachorro desenha as dificuldades crescentes de um mundo onde a hesitação diante da competição acirrada com outros animais, da luta com homens violentos e gananciosos ou mesmo com os desafios impostos pela natureza pode significar o aniquilamento imediato. Ao lado dessa visão de darwinismo social, o livro sugere que essa degeneração pode causar uma reversão quando leva ao encontro de um "vitalismo" básico, baseado nos dados concretos da vida e nos "instintos" de superação das dificuldades, de modo que se insinue um outro tipo de moral, diversa da cristã ou puritana, de acordo com a qual um tipo de energia "primitiva" (proletária?) surge como vetor de redenção. Aqui o "inconsciente coletivo" que por horas é sugerido quando Buck age segundo os instintos da matilha, da qual ele próprio nunca fizera parte, mas que de certo modo aparece como lembrança longínqua, parte da herança genética, em momentos de perigo, faz às vezes de uma ideia de "comunidade cognoscível", elo de ligação

baseado nas memórias coletivas de lutas passadas.

A metáfora da floresta como ambiente onde se desenrola a vida social reaparece em *The Jungle* (A Selva, 1906), o mais conhecido romance de Upton Sinclair. Baseado em anotações cuidadosas feitas por Sinclair durante semanas passadas entre os trabalhadores da indústria de carne de Chicago, o romance ficou merecidamente famoso pelo aproveitamento ficcional de uma série de reportagens publicadas em 1904 pelo *The Appeal to Reason* (O Apelo à Razão), um jornal socialista, sobre uma greve mal sucedida de trabalhadores dos matadouros de Chicago, levando a uma análise contundente das condições desumanas de vida dos imigrantes explorados por um dos maiores complexos industriais do país. As descrições das condições sórdidas de habitação dos trabalhadores, as nauseantes práticas de produção de enlatados e as atividades verdadeiramente criminosas aceitas como normais pela indústria, que levava à morte de dezenas de operários todos os meses, são pintadas com cores fortes e convincentes. Na descrição dos processos industriais na fabricação de salsichas, encontramos um exemplo famoso da truculência do estilo:

> Não se prestava a mínima atenção ao que era cortado para a preparação das salsichas; elas vinham do estoque europeu que havia sido rejeitado e eram brancas e emboloradas, mas eram tratadas com bórax e glicerina e jogadas nos caldeirões e assim preparadas para o consumo. Havia pedaços de carne que haviam caído no chão, na sujeira e na serragem, onde os trabalhadores haviam pisado e cuspido milhões de germes de tuberculose. Havia carne estocada em grandes pilhas nos depósitos... com dezenas de ratos passeando entre elas. Esses ratos perturbavam e os trabalhadores colocavam pão envenenado para matá-los; eles morriam e então ratos, pão e carne eram postos juntos nos caldeirões.[782]

As descrições do livro despertaram tamanha comoção pública, que o Presidente Roosevelt ordenou uma investigação cuidadosa dos procedimentos da indústria, seguida da aprovação da Lei de Inspeção de Carne em 1906. Já a história do imigrante Jurgis, que forma o núcleo dramático do enredo e que introduz no romance as consequências objetivas e subjetivas do processo selvagem de exploração a que operários eram submetidos, encontrou menos simpatia do público e principalmente dos críticos, que reclamam da conclusão "não convincente" do final[783]: depois de passar por privações de toda espécie que levam à fome mais absoluta, à desintegração psíquica e familiar, à prostituição e em seguida à morte da esposa e do filho pequeno, à queda na criminalidade e na corrupção, Jurgis encontra no socialismo uma saída plausível. Desse ponto de vista, o romance conta uma história de conversão de um operário ignorante à militância política. Se de certo modo esse desenvolvimento não é introduzido com "sutileza", sem uma análise psicológica "convincente" de como a miséria pode levar à consciência do coletivo, ele também correspondia a um processo real: pois Sinclair, assim como todos os escritores mencionados acima, derivaram sua energia criativa desse período de

ouro da militância operária nos Estados Unidos, e se o destino individual de Maggie, Carrie e McTeague levaram à imersão no mundo do fetiche e finalmente à tragédia, o outro lado da moeda era representado pelo esforço coletivo de superação dessa situação, que naquele momento era historicamente plausível e fornecia o combustível da imaginação não apenas de escritores, mas também daqueles que vislumbravam e lutavam por arranjos sociais mais justos.

Esse nível de mobilização política, combatido brutalmente e "arrefecido" pela prosperidade dos anos de 1920, reencontraria seu ressurgimento no período pós-depressão, onde a militância ganha força diante das demonstrações claras de debilidade do sistema. É também na geração de escritores que surgiram após 1929 que a força da tradição literária naturalista vem ganhar ímpeto renovado, notadamente: nos romances de Erskine Caldwell (1903-1987) – *Tobacco Road* (A Estrada do Tabaco, 1932) e *God's Little Acre* (Pequeno Rincão de Deus, 1933), sobre a vida de trabalhadores brancos pobres da Geórgia que veem suas vidas no campo serem desintegradas pela Depressão, pela industrialização e pela migração em massa; na trilogia *U.S.A.*, de John dos Passos (1896-1970) – *The 42nd Parallel* (Paralelo 42), *1919* e *The Big Money* (Dinheiro Graúdo), escritos entre 1930 e 1936 –, em que a combinação de narrativas ficcionais sobre a vida de doze personagens, de colagens de notícias de jornal, letras, músicas e curtas biografias de personagens históricos como Henry Ford se combinam para formar um grande painel da história americana nas três primeiras décadas do século XX; e principalmente no extraordinário *The Grapes of Wrath* (As Vinhas da Ira, 1939) de John Steinbeck (1902-1968), romance sobre a vida de migrantes reduzidos à miséria pela Depressão em busca de emprego na Califórnia, onde a confluência entre militância política, descrição naturalista e análise social ganha novo vigor combativo.

Nas histórias da literatura americana, principalmente aquelas escritas do ponto de vista da esquerda, a relação entre as duas gerações de escritores é constantemente enfatizada. Comentando sobre os escritores do período pós-Depressão, um historiador faz uma série de considerações que podem servir de resumo da trajetória que este texto traçou até aqui:

> Outros escritores antes deles haviam desenvolvido um aproveitamento literário da sordidez e da violência da vida americana. Os retratos que Stephen Crane fizera da miséria humana, os estudos de Norris sobre o tema da degeneração, as descrições revoltantes de Upton Sinclair dos matadouros de Chicago, as visões catastróficas de Jack London da revolução já haviam documentado diversas dessas realidades brutais. Entretanto, essa era a primeira vez que toda uma geração de escritores explorava com tanta perseverança áreas ignoradas pela maioria de seus antecessores. Após 1929, não era necessário que o escritor interessado desenvolvesse seus temas numa biblioteca: a própria história fornecia seus materiais e o jornais diários lhe forneciam um milhão de temas.[784]

Apesar da questionável afirmação de que uma nova geração inaugurava a "verdadeira literatura americana", uma obsessão de diversas gerações de críticos e escritores nos Estados Unidos, é preciso reter as ênfases centrais: o processo de acumulação literária e política, o desenvolvimento das conquistas de gerações anteriores que ressurge sob novo solo histórico, o pendor investigativo e militante que os escritores naturalistas cultivaram para os artistas interessados nas relações entre literatura e sociedade.

Bibliografia

AARON, Daniel. *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*. New York: Columbia University Press, 1992.

BUHLE, Paul; SCHULMAN, Nicole (eds.). *Wobblies: A Graphic History of the Industrial Workers of the World*. London: Verso, 2005.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

JAMESON, Fredric. Realism and Desire: Balzac and the Problem of the Subject. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 1993.

PIZER, Donald (ed.). *American Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

____. *The Literary Criticism of Frank Norris*. Austin: University of Texas, 1964.

ROYOT, Daniel. *A Literatura Americana*. São Paulo: Ática, 2009.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, 1994.

11. A NARRATIVA NATURALISTA NA AMÉRICA ESPANHOLA

Naomi Lindstrom

A escritura hispano-americana não chega a formar um *corpus* extenso de inconfundíveis narrativas naturalistas, como o faz a literatura brasileira, que inclui a obra de autores bastante dedicados ao programa do naturalismo, tais como Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha . Apesar disso, a tendência naturalista, por vezes adaptada e transformada para ajustar-se às sensibilidades dos leitores de língua espanhola, deixou sua marca em numerosos trabalhos de escritores hispano-americanos. O naturalismo hispano-americano é apreendido de modo mais substancial se incluirmos em seu *corpus* textos que exibem características do movimento, mas que, em outros aspectos, desviam de seus princípios.

Na época em que o naturalismo surgia na França, muitos leitores em vários dos países hispano-americanos insistiram em manter-se informados sobre as últimas tendências da literatura francesa. A fascinação com a cena literária francesa foi bastante acentuada nas capitais literárias cosmopolitas, nas quais livrarias ofereciam títulos recém-publicados em língua francesa, e em países como Argentina, Uruguai e Chile, que recentemente haviam recebido muitos imigrantes europeus. Além disso, intelectuais literários espanhóis, dentre os quais muitos se notabilizaram nos países hispano-americanos, mantiveram-se atualizados com o cenário cultural em seu vizinho do norte. Por todo o mundo falante de espanhol, houve uma compreensão significativa do movimento naturalista na França e de seu mais destacado praticante, seu mais expressivo e controverso porta-voz, o romancista Émile Zola, autor da declaração de intenções naturalista *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880). Apesar disso, o público de língua espanhola de modo geral foi convictamente resistente ao naturalismo, expressando a visão de que era antiético em relação a sua própria cultura religiosa e literária e que poderia inclusive corrompê-la. Como observa María Luisa Bastos, em Buenos Aires, onde houve uma irresistível onda de interesse voltada para o naturalismo, intelectuais literatos polarizaram-se entre: progressistas, que receberam bem o movimento, como uma abordagem nova depois de um domínio prolongado do romantismo hispano-americano; e conservadores, que o entendiam como uma força contaminadora[785].

A oposição ao naturalismo entre os leitores de língua espanhola baseou-se, acima de tudo, na questão do determinismo *versus* livre-arbítrio. O ponto de vista dos escritores naturalistas

tendia a ser determinista, com base na hereditariedade e no ambiente, e não considerava a escolha racional ou convicções morais como os principais motivadores por trás das ações das personagens. A concepção de que seres humanos são dirigidos por fatores para além de seu controle consciente esteve presente desde os primórdios do movimento, quando foi exposta por Hippolyte Taine, o influente *scholar* literário, visto por muitos como o fundador teórico do naturalismo. Taine, fato conhecido de todos, reivindicou que um texto literário poderia ser entendido ao traçarmos a influência de "raça, meio e momento" sobre seu autor; a mesma concepção que ele usou para compreender escritos literários pareceu, para os escritores naturalistas, aplicável ao comportamento humano em geral. Claude Bernard, o renomado fisiologista e advogado da objetividade científica em todas as formas de pesquisa, seja dos processos mecânicos, seja do comportamento de seres humanos, foi outra fonte teórica dos escritores naturalistas; Zola reconheceu um débito à ideia de observação imparcial proposta por Bernard.

Os leitores falantes de espanhol foram mais fortemente influenciados pelo catolicismo do que os franceses; muitos consideraram que tal abordagem determinista ia de encontro à doutrina do livre-arbítrio, na qual o catolicismo costumava apoiar os conceitos de virtude e pecado e levava os seres humanos a se considerarem responsáveis por suas próprias ações. Diversos leitores em países hispanófonos ficaram incomodados com uma postura em que não havia lugar para juízo de valor, que era considerada modelo para a ficção naturalista. A objetividade em literatura era um alvo declarado de escritores tais como os irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, que em 1865 estrearam em coautoria com o romance *Germinie Lacerteux,* descrito como um estudo "científico" da vida de uma doméstica. Essa visão do escritor como cientista e de personagens como objetos de laboratório era repugnante para leitores ciosos de que a literatura deveria prover um direcionamento moral.

Além da discordância com os conceitos básicos dos textos naturalistas, os leitores de língua espanhola geralmente questionavam a matéria abordada. Naturalistas tendem, especialmente, a retratar cenas de extrema miséria e degradação, e também dão destaque ao sexo, sem disfarces, em suas narrativas. Claro, a percepção de que a escrita naturalista tornou-se muito sórdida, sensacionalista ou escandalosa não era de modo algum exclusiva do público de língua espanhola; por esses mesmos motivos, Zola foi em vários momentos criticado por seus colegas intelectuais literários franceses.

A partir de 1880, os romances naturalistas franceses começaram a aparecer em tradução

espanhola[786]. Zola, mais especificamente, tornou-se o objeto de uma vasta admiração no mundo hispanófono; na segunda metade dos anos de 1880, no auge da voga do naturalismo, traduções espanholas de Zola apareceram logo após a publicação de suas versões francesas originais. A disponibilidade desses textos incendiou uma controvérsia feroz, que incluía afirmações de que o naturalismo francês ameaçava arruinar a moralidade dos leitores de língua espanhola ao criar modelos de comportamento devasso, utilizar linguagem vulgar e pontos de vista sem valores. Como María Cristina Arambel-Guiñazú observa, os críticos masculinos eventualmente castravam a si próprios quando protegiam mulheres vulneráveis da influência corruptora dos romances franceses[787]. Ela faz menção a Arturo Ayllón em seu debate de 1888 com Carlos Amézaga nas páginas de *El Peru ilustrado*. Referindo-se à edição espanhola do romance *La Terre* (A Terra, 1887) de Zola, Ayllón interpela seu leitor: "Iria colocá-lo nas mãos da respeitável senhora sua mãe, de sua terna irmã ou de sua esposa pudica?"[788].

A condessa Emilia de Pardo Bazán (1851-1921), a respeitada, mas frequentemente controversa romancista e jornalista cultural, entrou na discussão. Entre novembro de 1882 e abril de 1883, publicou no jornal *La Época* uma série de vinte artigos curtos sobre o realismo e o naturalismo, segundo a qual, em sua visão, era necessário adaptar a tendência mais recente por inteiro, para ajustá-la ao mundo literário de língua espanhola. Esses artigos que inflamaram a Espanha literária e durante algum tempo provocaram um aumento da circulação de *La Época* foram mais tarde reunidos e publicados sob o título de *La Cuestión Palpitante* (A Questão Palpitante, 1883)[789].

Para o leitor do século XXI, as observações de Pardo Bazán parecem moderadas e diplomáticas; contudo, pretendem mapear um terreno intermediário entre a aspereza e o determinismo do naturalismo francês e a atmosfera cultural em que a literatura de língua espanhola é escrita e lida. A condessa acreditava que escritores espanhóis podiam transformar criativamente o naturalismo a ponto de torná-lo compatível com a doutrina católica, um objetivo que ela perseguiria em sua própria ficção. Em um comentário redigido firmemente, assevera que não pretendia enfraquecer a influência do pensamento católico nos leitores de literatura:

> Para mim, não há moral maior que a moral católica, e só seus preceitos me parecem puros, íntegros, sãos e perfeitos; diga-se que se um autor bebe sua moral em Hegel, Krause ou Spencer, eu a considero perniciosa.
> Rousseau, George Sand, Alexandre Dumas Filho, e outros cem romancistas que se consagraram como moralizadores do gênero humano, escrevendo romances instrutivos e tendenciosos, parecem-me leitura mais funesta do que Zola, caso o leitor os levasse a sério.[790]

Apesar dos esforços de Pardo Bazán para criar uma discussão razoável e flexível sobre o

naturalismo, sua tentativa de mediar duas culturas intelectuais e morais despertou uma oposição furiosa dos puristas do século XIX. Além disso, para deitar mais lenha na fogueira, como Enrique Laguerre aponta, os artigos de Pardo Bazán e as respostas de outros intelectuais literários levaram a vendas extraordinárias das traduções de romances naturalistas franceses por toda Espanha e países hispano-americanos[791].

Posteriormente, um número considerável de escritores hispano-americanos tomou para si, em graus variados, concepções e práticas de escritura naturalista; ao mesmo tempo, como Pardo Bazán na Espanha, eles engenhosamente transformaram o naturalismo para ajustá-lo às culturas em que viveram e trabalharam. Entre outras diferenças com relação ao ambiente francês no qual o naturalismo surgira, a cena intelectual hispano-americana foi caracterizada por uma forte influência do pensamento católico e por uma crença difundida de que a literatura deveria prover os leitores com orientação moral e social, mais do que assumir uma abordagem descompromissada ou neutra. Esse panorama do naturalismo hispano-americano começa com um olhar mais atento sobre dois romances que ilustram o fenômeno de modo bem especial. A discussão desses dois exemplos relativamente claros é seguida de uma consideração sobre romances e contos hispano-americanos que tanto mesclam traços naturalistas como elementos de outros movimentos e tendências e que, ainda, por algum motivo, jamais se tornaram bastante conhecidos. Embora elementos do naturalismo *avant la lettre* possam ser percebidos bem antes, como no notável conto *El Matadero* (*c.* 1839), de Esteban Echeverría (1805-1851), o levantamento compreende trabalhos de escritores que foram influenciados pelo naturalismo como um movimento literário organizado.

Naturalismo Hispano-Americano no Século XIX

Eugenio Cambaceres (1843-1888) produziu a única obra que é mais frequentemente citada como um exemplo de naturalismo hispano-americano, o romance de 1885, *Sin Rumbo*. O pai de Cambaceres emigrou da França para a Argentina e seu filho bilíngue passou temporadas em Paris. Nélida Salvador observa: "Assim, chegou a tomar contato direto, em seu momento culminante, com o realismo e o naturalismo francês, cuja orientação estética resulta evidente na maior parte de sua produção criativa"[792]. A intenção de escrever um romance "científico" é manifesta no subtítulo, *estudio*, incluído na primeira edição, mas não nas reedições de *Sin Rumbo*, que continuou a ser publicado como título significativo nas listas de leituras obrigatórias.

Embora Cambaceres estivesse envolvido em política, em que era mais conhecido como defensor de um projeto de lei que estabelecia a separação entre Igreja e Estado, sua fonte de riqueza era o rancho de ovelhas que herdara do pai. Suas esmeradas observações da vida rural são visíveis em seu romance mais conhecido; Andrés, o protagonista de *Sin Rumbo* é, como Cambaceres, o proprietário de uma *hacienda* com um grande rebanho de ovelhas. Esses animais, ao lado dos vaqueiros que tomam conta deles, figuram em vários episódios de grande tensão. O romance começa com uma cena de tosquia, que tem um início perturbador, à proporção que o leitor descobre o quanto os trabalhadores tratam rudemente as ovelhas; várias são deixadas em seus abrigos com cortes sangrando e uma dentre elas sofre um ferimento profundo no abdômen.

Andrés, cujos pensamentos infelizes e ações irresponsáveis são seguidos bem de perto pelo narrador em terceira pessoa, rapidamente surge como o caso estudado em *Sin Rumbo*. Como Noé Jitrik observa, os pensamentos e aspectos desse protagonista dominam o romance com um alcance extraordinário[793]. O mal-estar de Andrés, sua natureza precisa, a qual havia sido tópico de um debate crítico considerável, leva-o a uma conduta sem sentido e destrutiva. Ele exacerba a miséria inerente à vida rural ao negligenciar a administração de suas terras arrendadas, comportando-se abusivamente com relação a seus vaqueiros, e colocando suas vidas em perigo. Em uma dupla traição, ele engravida e abandona a filha de um fiel capataz, que estava servindo a família havia vários anos e compensando a irresponsabilidade do jovem e depravado proprietário. Deve-se lembrar de que os intelectuais da camada mais alta da geração de Cambaceres estavam cientes da responsabilidade das elites em desenvolver a nação; nesse sentido, um proprietário como Andrés, sem vontade de se dedicar ao cuidado de sua própria

hacienda, era considerado um cidadão incapaz.

Apesar de Andrés dever, de início, parecer apenas mal adaptado à pecuária, ele mantém o mesmo aspecto alienado e o comportamento negligente durante parte do ano que passa em Buenos Aires. Na capital, Andrés esbanja energia em atividades frívolas a esmo, tais como um *affair* com uma bela porém decadente *performer*, que encontra um excitamento sórdido em iludir seu marido. Visto que as mudanças de ambiente falham em aprimorar o ânimo ou as ações de Andrés, torna-se cada vez mais claro que o problema residia nele mesmo.

No último trecho do romance, o até então solitário e misantropo Andrés subitamente desenvolve um sentimento por outro ser humano, uma garotinha que ele adotou no rancho. A mãe da garota havia morrido; Andrés a abriga em casa e torna-se um devotado, se não neuroticamente apreensivo, pai. Apesar disso, a narrativa não termina com a redenção do protagonista. Nos últimos trechos, a filha morre e Andrés, em uma cena notadamente nauseante, comete suicídio através de uma autoestripação.

Na época de seu surgimento, *Sin Rumbo* foi elogiado por leitores mais liberais, mas provocou verdadeiro tumulto nos meios conservadores e imediatamente tornou-se alvo de denúncias. O romance incomodou alguns leitores conservadores por causa de suas cenas eróticas, que para os padrões de hoje parecem bastante veladas; sem entrar em muitos detalhes, o narrador oferece um breve resumo das atividades sexuais de Andrés.

Em que medida *Sin Rumbo* é um romance naturalista? Myron I. Lichtblau argumentou que, ao escrever essa obra, Cambaceres amenizou e humanizou consideravelmente a abordagem naturalista que aprendera com Zola, por exemplo, ao suscitar nos leitores empatia pelo protagonista, quando revela suas qualidades de protetor[794]. Embora seja verdade que falte a *Sin Rumbo* a qualidade desapaixonada, clínica, que o naturalismo francês postulou como seu ideal, ele exibe outras características do movimento. A muito comentada inclinação naturalista em narrar eventos perturbadoramente sórdidos é certamente ilustrada através da cena de suicídio de Andrés:

> Vida cachorra, puta... – reclamou Andrés –; eu hei de te arrancar completamente!...
> E recolhendo suas tripas e envolvendo-as em torno das mãos, violentamente, como quem rompe uma corda, puxou de uma vez.
> Um jorro de sangue e de escrementos saiu, sujou-lhe a cara, a roupa, respingou sobre a cama, no cadáver de sua filha, enquanto ele, ofegante, caía pelo chão...[795]

Apesar de o naturalismo de *Sin Rumbo* parecer altamente eclético para os padrões franceses,

quando o romance de Cambaceres é avaliado em relação à narrativa hispano-americana, ele se sobressai como um dos mais claros exemplos hispano-americanos do movimento. Para o naturalismo fazer parte da cultura literária hispano-americana, precisou submeter-se a um processo de transformação que resultou em uma tendência híbrida única, cuja relação com o naturalismo de Zola era bastante complexa.

O último romance de Cambaceres, *En la Sangre* (No Sangue, 1887), é um trabalho "experimental" destinado a demonstrar como traços herdados biologicamente determinam o comportamento. A personagem central, Genaro, filho de emigrados italianos para a Argentina, é inexoravelmente conduzido a cumprir ações cada vez mais cruéis ao longo de sua vida. Suas tentativas ocasionais de exercer o livre-arbítrio e corrigir seu comportamento são inúteis, dada a irresistível força da hereditariedade. O narrador do romance inadvertidamente ampara sua mensagem de determinismo biológico com frequentes notas editoriais. Apesar de *En la Sangre* evidenciar o exemplo de um romance "científico" na América espanhola, sua preocupação exclusiva com a promoção da concepção central do naturalismo e sua indisfarçável xenofobia o tornam de algum modo embaraçoso em nossos dias, tanto que é muito menos lido e estudado do que *Sin Rumbo*, do mesmo autor.

Como vários escritores que se basearam no repertório das práticas naturalistas, Cambaceres foi frequentemente objeto de uma crítica feroz; não apenas os romances tornaram-se alvo dos ataques, mas também seu criador. O fato de esse intelectual ser conhecido de todos como um agnóstico e um secularista o transformou em alvo especialmente fácil para os leitores conservadores, que tendiam a ser mais devotados ao catolicismo do que seus pares progressistas. Como foi observado, oponentes do naturalismo literário geralmente o associaram a uma campanha para minar a influência do catolicismo e, em particular, da moral católica. Embora Cambaceres tenha procurado de fato limitar a influência do catolicismo, perseguiu sua meta através de meios mais legislativos do que literários; seus romances não abordam temas anticlericais ou anticristãos.

Entre outros literatos argentinos que, em diferentes épocas, escreveram de modo naturalista está Paul Groussac (1848-1929). Groussac, que cresceu francês, mas na idade de dezoito anos impulsivamente mudou-se para Argentina, é bastante lembrado como historiador, como diretor da Biblioteca Nacional e como autor de observações sarcásticas que, às vezes, em suas resenhas literárias, descambavam para insultos pessoais e cruéis. Seu curto romance de 1884, *Fruto Vedado* (Fruto Proibido), cujo título dá pistas de que o tema é o adultério, retrata não

apenas um *affair* clandestino, mas também a vida cotidiana dos cidadãos abastados de Buenos Aires. *Fruto Vedado* pode ser considerado naturalista graças ao seu tom explicitamente sem juízo de valor e à exploração de aspectos recônditos daquela sociedade refinada. Apesar de o romance de Groussac gerar uma inquietação em virtude do desembaraço no tratamento dado à sexualidade e da perspectiva sem juízo de valor sobre o comportamento transgressor, ele jamais teve lugar significativo no cânone literário hispano-americano e é raramente mencionado.

No Caribe, o mais reconhecido praticante do naturalismo literário é Manuel Zeno Gandía (1855-1930). Romancista, escritor de teatro e poeta, foi também um físico, jornalista, funcionário público e advogou um governo local para Porto Rico e a ruptura imediata com a Espanha. Em literatura, a realização mais notável de Zeno Gandía é o romance *La Charca: Crônicas de un Mundo Enfermo* (O Charco: Crônicas de um Mundo Doente). Publicado em Ponce, Porto Rico, em 1894, *La Charca* é frequentemente considerado o primeiro grande romance da ilha. Com ajuda de seu título principal, que designa um açude parado, Zeno Gandía oferece a metáfora para o tema principal, a sociedade camponesa nas montanhas de Porto Rico. Ao contrário dos cidadãos urbanos, que são constantemente estimulados, para o bem ou mal, pelas novas tendências do exterior, os camponeses descritos em *La Charca* habitam um mundo autorrepressivo e estagnante onde é difícil efetivar algum tipo de mudança. Com sua sugestão de que a sociedade porto-riquenha apresenta um caso clínico para o escritor estudar, o subtítulo sugere aos leitores o caráter naturalista da missão literária de Zeno Gandía. O autor deu esse nome ao subtítulo em quatro de seus romances publicados entre 1894 e 1925, que examinam as vidas dos empobrecidos porto-riquenhos em várias ocupações e regiões. No caso de *La Charca*, o crescimento do café, compensado por várias atividades ilegais, é a principal fonte de emprego, e o cenário, as montanhas pedregosas da ilha.

La Charca apresenta dois conjuntos de personagens divididas por classes sociais, com um foco voltado sobre uma figura de destaque em cada grupo. Todas as personagens parecem ter sido criadas para ilustrar, às vezes de modo bastante esquemático, um ou mais aspectos da vida em uma região de cultivo de café. A maior parte das personagens são *jíbaros*, ou camponeses porto-riquenhos, retratados não apenas como miseráveis e desprovidos de recursos, mas também iletrados e propensos a comportamentos antissociais como abuso doméstico, alcoolismo, paternidade irresponsável, vício do jogo, furto e estupro. Ao refletir a formação médica do autor, tanto quanto o viés científico da ficção naturalista, o narrador faz algumas observações sobre os camponeses pobres e seus padrões básicos de higiene, nutrição e

segurança. As personagens das classes baixas precipitam-se impulsivamente através da existência, lançando a si próprias em atividades consideradas prejudiciais, uma depois da outra, sem observar as consequências; como resultado, várias acabam encontrando a morte violenta no desenrolar da trama.

Em nítido contraste com várias personagens camponesas, surgem três homens de classe alta, que refletem sobre aquelas e que partilham uma amizade intelectual: um padre, um doutor e um rico proprietário de terras que tenta aplicar uma concepção progressista ao seu papel na sociedade, que é basicamente o de um senhor de um domínio feudal. (O narrador menciona brevemente outros, menos iluminados proprietários, que exemplificam a prática comum de tirar vantagem sexual de mulheres camponesas que não dispõem de homens a seu lado para arcar com as despesas domésticas.) As três personagens da elite têm pouco envolvimento nos eventos turbulentos e sórdidos da trama e, decerto, demonstram raro engajamento em qualquer atividade mais extenuante do que a observação, a leitura, a conversa e o jantar. Sua principal função no romance é analisar e diagnosticar, a partir de suas distintas perspectivas, a "doença" que afeta seus concidadãos menos afortunados. O proprietário considera explicações sociais, biológicas e psicológicas. Perturbado pelas vidas caóticas de seus trabalhadores, faz esporadicamente um esforço para oferecer-lhes alguma orientação, embora aqueles pareçam jamais aproveitar nenhum dos seus conselhos. O físico compreende o campesinato da ilha como um problema de saúde pública, enquanto o padre concebe o mal-estar dos camponeses primeiramente e, sobretudo, como uma questão espiritual.

Entre as numerosas personagens camponesas, a única sobre a qual o narrador concentra frequentemente atenção é uma garota desafortunada de nome Silvina. No romance, seu chefe hierárquico está ali para demonstrar como um inocente torna-se vítima de uma sociedade corrupta; além disso, suas ligações com outras personagens ajudam a unir as várias falas que atravessam *La Charca*. A mãe de Silvina usa a filha adolescente, que tem quatorze anos no início da narrativa, para garantir a presença de um homem, um provedor, à disposição para contribuir com as despesas domésticas. A mãe permite que seu próprio amante ocasional abuse sexualmente de sua filha, explicando diante dos protestos da garota: "É preciso saber amar os homens. É demais para mim, que ele goste mais de você do que de mim; mas me conformo, porque se me oponho à sua vontade, ele me abandona e quem tudo quer tudo perde"[796]. Apesar de Silvina ter um jovem e dedicado pretendente, a mãe obriga-a a casar com um homem velho e violento que continua a explorá-la, forçando-a a entrar para o crime. Por volta do fim do

romance, deixada à própria sorte e sem recursos, há poucas opções a não ser aceitar mais um parceiro sexual indesejado, que mostra ser o mais abusivo de todos. Silvina é, sem dúvida, prostituída pelas circunstâncias em que se encontra. Claro, prostituição e relações sexuais degradantes estão entre os mais observados e os mais controversos temas do naturalismo literário, no fim do século XIX.

Entre as personagens das classes altas, o proprietário de terras progressista Juan del Salto é o foco principal. Zeno Gandía tipicamente incluiu em suas narrativas uma personagem que poderia enunciar ao menos algumas das próprias reflexões do autor. Aqui, Juan, que dedica seu tempo livre a estudar a sociedade camponesa, preenche esse papel; essa composição pode ser considerada até certo ponto redundante, visto que o narrador em terceira pessoa também parece compartilhar das observações gerais e da preocupação de Zeno Gandía com a saúde pública. Juan faz um esforço consciente para considerar os trabalhadores em suas terras não como servos, mas como indivíduos que não estão usando todo seu potencial. Apesar de Juan ter sido forçado a abandonar sua educação formal para restabelecer as finanças da família, continua a estudar, muito parecido com um escritor naturalista, "aquel libro vivo" (aquele livro vivo): a sociedade dos camponeses habitantes da montanha[797]. Em suas longas divagações, transmitidas pelo narrador em terceira pessoa, Juan não propicia a menor explicação sobre a condição dos *jíbaros*; até certo ponto, alterna entre hipóteses contraditórias. Em alguns momentos, suas reflexões o levam a desanimar quanto a algum dia encontrar o diagnóstico correto para a doença que aflige a sociedade da região. Em tais momentos, ele se pergunta se por acaso seria melhor deixar os camponeses em sua miséria e concentrar suas energias na construção do patrimônio que vai deixar para seu filho, que assim ficaria livre para realizar o sonho de seu pai e dedicar-se completamente à pesquisa.

Assim como o aspecto "experimental" do naturalismo, no qual o romance torna-se um relato sobre o estudo de segmentos particulares da sociedade, *La Charca* exibe a abordagem clínica que sempre foi observada, e algumas vezes deplorada, na ficção naturalista. Marta, uma avarenta amargurada, deixa seu neto morrer de desnutrição; em cada uma de suas aparições no romance, o narrador descreve o corpo dele, cada vez mais frágil. Mais clínica de todas é a cena na qual Silvina observa o corpo de seu amante assassinado, que acaba de ser submetido a uma autópsia:

> Ela, Silvina, acreditou morrer, pensou ter enlouquecido, o cadáver tinha a cabeça inchada; a abóbada do crânio havia sido separada e, em seguida, ao forçar o segmento proeminente dessa região, via-se a massa cerebral através da rachadura. O tórax também havia sido aberto e como a inspeção pericial andara pelos cantos dos órgãos, ao deixar tudo pronto para o

> enterro, a parede do peito ficou sem cobrir direito a abertura removida, e podia-se descobrir pedaços de pulmão seccionados em várias direções pela tesoura de dissecção e o coração aberto em dois pedaços atravessados pelo punhal de Marcelo. Logo, o ventre que, aumentando os destroços, havia sido assim mesmo aberto, mostrava o labirinto de entranhas deslocadas e feridas em diferentes direções pelo bisturi de análise. Tudo misturado, tudo ignorado pela crueldade da autópsia.[798]

Ao mesmo tempo, *La Charca* exibe algumas características românticas. A descrição de Silvina segue, até certo ponto, as convenções de criação para uma heroína romântica: ela é muito jovem e tem saúde frágil; nutre um amor proibido que terá um desfecho trágico; compartilha intensamente sua intimidade com a natureza; por toda a narrativa, há referências premonitórias à doença que, no fim da história, resultará em sua morte prematura. Também são românticas as passagens prolongadas em que o narrador descreve, com arrebatada admiração, a beleza do cenário das montanhas que formam o pano de fundo dessa fábula sórdida.

Zeno Gandía exemplifica a posição tomada pelos romancistas hispano-americanos que leram Zola, absorveram sua influência, mas hibridizaram o naturalismo em uma modalidade que se ajustou melhor a seu olhar e às sociedades nas quais sua ficção se baseou. Aníbal González Pérez caracteriza a relação de Zeno Gandía com o naturalismo:

> Geralmente, Zeno é considerado um romancista naturalista do filão do francês Émile Zola. Não obstante, é claro que Zeno observou a estética naturalista com algum ceticismo, não porque a seguisse de um modo muito radical (como ocorreu com o romantismo e a geração anterior a ele), mas porque entendeu que não era radical o suficiente e que ela era incapaz de representar a situação colonial de Porto Rico em toda a sua complexidade caótica... Em vários de seus romances, de fato, Zeno procura produzir um tipo diferente de naturalismo, um que evita o determinismo e lhe proporciona um melhor entendimento dessa sociedade, a qual, diferente da França industrializada de Zola, era um sistema colonial agrário dominado pelo retrógrado e arcaico Império Espanhol.[799]

Menos conhecida do que Cambaceres e Zeno Gandía é Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), cujo trabalho literário mais conhecido é *Blanca Sol*, de 1889; embora esse romance não pareça completamente naturalista caso alguém tente colocá-lo no padrão ficcional de Zola, ele ainda representa uma variante hispano-americana do movimento. Cabello de Carbonera, mulher e intelectual excepcionalmente sincera, é geralmente lembrada pela hostilidade impiedosa que provocou o seu confinamento em uma instituição psiquiátrica. Numa era em que garotas eram precariamente assistidas pelo sistema escolar, Cabello de Carbonera recebeu uma educação excelente através de aulas e leituras na biblioteca de sua família. Essa coleção caseira era caracterizada por obras francesas adquiridas na Europa pelos homens da família. Em sua vida adulta, Cabello de Carbonera acompanhou o percurso da literatura francesa e leu Zola no original. Em seu jornalismo literário, Cabello de Carbonera concentrou-se na ficção de Zola, mas a criticou por causa de uma tendência a permanecer em instâncias extremas de depravação. A seu ver, esses foram casos tão excepcionais que os leitores não

poderiam tirar lições que pudessem aplicar na vida cotidiana[800]. Evidentemente, a autora peruana desejava que a literatura proporcionasse instrução moral.

Em seu início de carreira, Cabello de Carbonera foi uma das discípulas de Juana Manuela Gorriti (1818-1896) –, a destacada romancista e "mãe" para outras escritoras mulheres –, e cultivou o estilo romântico geralmente estimulado por sua mentora. Em *Blanca Sol*, publicado com o subtítulo *romance social*, rompeu com o modelo romântico para dedicar-se a uma forma de realismo até certo ponto em dívida com o naturalismo; essa mudança tornou-a particularmente vulnerável à crítica.

A heroína de *Blanca Sol* é uma ascendente social vaidosa, coquete e materialista que percorreu obstinadamente um caminho de ascensão na sociedade de Lima até sua fortuna declinar de forma abrupta. Casada com um homem feio, mas rico, para resolver seus problemas financeiros ela o conduz a um alto posto governamental e ostenta obsessivamente a riqueza dele. Como o romance torna claro, o casamento sem amor e egocêntrico de Blanca é, em essência, uma forma aparentemente respeitável de prostituição. Através de sua incontrolável ambição, gastos generosos e uma relação extraconjugal (que jamais se torna um adultério evidente), leva seu marido à loucura, enlouquece seu outro companheiro homem, arruína sua própria reputação e termina sem nenhuma renda.

Nas páginas finais do romance, Blanca faz a passagem da prostituição velada de seu casamento para o ramo da prostituição propriamente dita, convidando vários homens prósperos e "mujeres de vida alegre" para reuniões à noite, em sua casa. Nesse momento da narrativa, Cabello de Carbonera claramente manifesta sua vontade ao evitar o que considerava a sordidez excessiva do naturalismo francês. Exatamente quando parece que os convidados de Blanca estão prestes a se tornar clientes sexuais, o narrador exclama no meio da frase "Silêncio!" e abruptamente finaliza a narrativa, explicando que "Não se deve descrever o *mal* a não ser de um modo que sirva de exemplo para o *bem*"[801]. Cabello de Carbonera procura manter o decoro, primeiro, ao caracterizar Blanca como um simples flerte e não uma adúltera; depois, ao terminar o romance antes que qualquer ato de prostituição venha a ser narrado. Todavia, o romance gerou escândalo em sua época. Arambel-Guiñazú, ao analisar os comentários de contemporâneos de Cabello de Carbonera, identifica um denominador comum: quando era conhecido de todos que o autor de um romance era uma mulher, os leitores esperavam que seguisse um padrão romântico, enquanto romancistas masculinos podiam adotar uma abordagem mais objetiva, crítica e fria[802].

Os leitores atuais podem considerar difícil apreciar *Blanca Sol*, cujo narrador transmite sua

mensagem, de forma explícita, repetitiva e geralmente moralizante que às vezes leva o romance a parecer simplista. Desde a frase de abertura, o narrador atribui o comportamento adulto de Blanca à sua educação inadequada dada "à maior parte das meninas", tornando-a "mimada, voluntariosa, indolente, sem conhecer nenhuma autoridade além da sua, muito menos um limite diante de seus olhos além de seu caprichoso querer"[803]. As intelectuais do século XIX frequentemente discutiram sobre uma melhor educação para as mulheres, e Cabello de Carbonera segue essa tendência quando seu narrador descreve, com horror, a escola de meninas onde Blanca desperdiçou seus primeiros anos assimilando pouco, exceto o esnobismo e o materialismo. Em contraste com a protagonista egocêntrica, surge uma costureira humilde e acanhada, dona de um coração de ouro, que parece ser o modelo da virtude feminina. No fim do romance, Blanca é punida com a perda da fortuna e da boa reputação, enquanto a modesta costureira é recompensada com a segurança financeira através do casamento. Esses aspectos do romance fazem-no parecer menos complexo e nuançado em sua mensagem do que, num exame mais de perto, é de fato.

Depois de cair na obscuridade, *Blanca Sol* foi redescoberto no século XX como parte da onda tardia de estudos sobre escritos de mulheres. Críticas feministas não apenas procuraram trazer à luz um romance de uma escritora do século XIX, mas também encontraram algumas observações surpreendentemente progressistas sobre gênero não identificáveis de imediato no conto moralista da ascensão e queda de Blanca. Nancy La Greca observa que, enquanto o narrador condena a vaidade e a ganância de Blanca e em alguns momentos parece exaltar a virtude convencionalmente passiva da mulher na figura da costureira, em algumas passagens a personagem principal revela a si própria como merecedora de admiração em virtude de suas qualidades de independência e empreendedorismo. Na análise de La Greca, certas passagens do romance revelam na figura da protagonista "uma agente feminina que teria grande potencial público caso os seus desejos fossem bem direcionados"[804]. Arambel-Guiñazu também observa que o esforço, a tenacidade e a habilidade de Blanca para analisar a sociedade à sua volta a caracterizam como uma protagonista mulher moderna ao mesmo tempo em que ela exemplifica traços negativos[805].

Desde o início dos anos de 1880, quando a polêmica em torno do naturalismo varreu o mundo intelectual hispanófono, até meados dos anos de 1890, a consciência do movimento alcançou o auge entre intelectuais literários hispano-americanos à procura de uma nova abordagem para a representação literária. Mesmo Rubén Darío (1867-1916), que fez suas

grandes inovações no *modernismo* hispano-americano, quando era escritor bem jovem e entusiasmou-se com o trabalho de Zola, como se vê no conto naturalista "El Fardo", incluído em sua coleção *Azul*..., de 1888. No fim do século, o naturalismo deixou de chamar a atenção como uma novidade. Apesar disso, os escritores hispano-americanos continuaram a adaptar elementos de tendência naturalista durante as primeiras décadas do século XX.

Naturalismo Hispano-Americano no Século XX

Federico Gamboa (1864-1939), cuja carreira de sucesso no serviço diplomático culminou em um mandato como Secretário de Estado do México, é hoje em dia mais conhecido por seu extraordinariamente popular romance *Santa*, cuja primeira de muitas edições surgiu em 1903. Durante o período de vida do autor, 65 mil cópias foram impressas e o romance continua a ser editado. Apesar de publicado nos primeiros anos do século XX, *Santa* é o que os leitores entendem como um romance do século XIX, caracterizado por um narrador onisciente em terceira pessoa que, notadamente, explica o significado de vários episódios e de algumas cenas que poderiam ser considerados deliberadamente desoladores ou mesmo piegas para os padrões atuais. O romance também parece um pouco fora de moda em seu tratamento da sexualidade. Apesar de Gamboa ter sido frequentemente repreendido pela direita católica em virtude de temas eróticos que privilegiou em sua ficção, um aspecto cristão e conservador é evidente no tratamento desses temas. Quando suas personagens agem através de seus estímulos sexuais fora do casamento, os últimos eventos na trama cobram deles um preço exorbitante, uma combinação que dá um tom moralista e pró-castidade à narrativa.

Dado que a personagem principal de *Santa* é uma prostituta, que o romance foi denunciado do púlpito e que inclui algumas cenas sórdidas e descrições revoltantes, sua narrativa pode dar a impressão de ser mais naturalista do que ela própria se revela depois de um exame mais acurado. O problema fundamental em considerar *Santa* uma obra do naturalismo é que o romance não trata a prostituição como um problema social de modo consistente; em várias passagens, parece ser o resultado de uma falência, enfermidade ou pecado individual contra a visão moralista do sexo. A ideia central do romance é que Santa, depois de repetidamente falhar em deixar a prostituição, torna-se capaz de superar as circunstâncias através do poder transformador do amor; essa visão romântica está distante da perspectiva naturalista, na qual a hereditariedade e o ambiente determinam o desenlace das vidas humanas.

Em sua consideração da travessia de Santa de uma cidade pequena para um bordel – seus dias de glória como muito festejada semimundana, seu declínio no álcool, sua redenção através do amor por um pianista de bordel, essencialmente de bom coração, mas fisicamente repugnante, e sua morte –, o narrador nem sempre exibe o distanciamento clínico que era o ideal naturalista. Através de todo o romance, o narrador oferece informações e observações que claramente resultaram em um crescimento da empatia do leitor com sua heroína. Pouco após o

início do romance, um *flashback* revela que Santa, recém-chegada num bordel da Cidade do México, está lá apenas porque fora seduzida, abandonada e subsequentemente conduzida para fora de casa, ficando sem meios de subsistência. A jovem desesperada, forçada a trabalhar em um ramo que a enche de pavor, é em nada parecida com a perigosa e decadente protagonista de *Nana*, de 1880, romance de Zola amplamente lido sobre uma prostituta e concubina devoradora de homens.

Nas cenas de algum modo melodramáticas que sucedem a morte da mãe de Santa, a compaixão do narrador por sua heroína fica especialmente clara. Santa está fora da cidade, em toda sua glória, quando seus estranhos irmãos aparecem e lhe informam bruscamente que sua mãe morrera. Os irmãos evitam o contato físico com ela e um deles diz "Se a mãe, por ser tua mãe também, não te amaldiçoou, nós, sim...! Jamais nos procure, entendeu? Nunca te ocupes de nós, faça de conta que também estamos mortos!"[806]. Segue-se uma descrição detalhada dos pensamentos e ações de Santa enquanto ela finalmente procura amenizar sua dor, ao entrar numa igreja e rezar por perdão. Algumas mulheres da congregação a reconhecem como uma prostituta e avisam o sacristão para expulsá-la, o que ele faz com um rigor desagradável: nem ao menos permite a Santa refugiar-se ao lado de uma coluna no exterior da igreja. O narrador resume os sentimentos da protagonista aflita e humilhada de um modo absolutamente deliberado para provocar simpatia nos leitores: "era órfã e prostituta, pesava sobre ela uma dupla orfandade sem remédio"[807].

A cena na igreja também assinala outra maneira segundo a qual Gamboa rompe com as restrições do estilo naturalista francês. Claro, a-mais-santa-de-todas as mulheres que pede a expulsão de Santa da igreja e o sacristão inconveniente que realiza seus desejos são retratados desfavoravelmente. Ao mesmo tempo que o comportamento de cristãos em particular recebe uma crítica negativa, o próprio cristianismo toma para si um valor positivo; Santa apoia-se em sua fé para ter forças e mudar de vida, quando é interrompida pelas ações não cristãs dos frequentadores de mente fechada. A ideia de que implorar por assistência divina poderia ser útil para combater a prostituição está certamente distante da perspectiva racionalista, baseada em evidências, promovida pelos naturalistas franceses. Para o naturalismo francês, os elementos sobrenaturais de todos os tipos, sejam mitos folclóricos tais como histórias de fantasmas, sejam conceitos sancionados institucionalmente como crenças na eficácia das súplicas das orações, precisam ser rigorosamente excluídos.

Enquanto *Santa* prossegue através das contorções e reviravoltas da trama, sua mensagem

implícita sobre a causa da prostituição flutua de modo ambíguo. A protagonista várias vezes parece ter poucas alternativas a não ser continuar sua vida de prostituição. Em outros trechos do romance, porém, ela não consegue tirar vantagem de possíveis rotas de fuga, uma virada na trama que isentaria da culpa da prostituição as mulheres que exercem continuamente essa profissão. Em um episódio particularmente digno de nota, um toureador tenta transformar Santa de uma prostituta comum em concubina amada, mantida e protegida por um único parceiro, mas ela comete deslizes e volta para sua antiga conduta.

Nas últimas páginas do romance, a ideia de prostituição como um fenômeno social desaparece, completamente suplantada por uma visão católica na qual o pecado, o arrependimento e o perdão divino tornam-se as ideias dominantes. O pianista, o que amava Santa em seus últimos dias, visita sua sepultura e começa a ruminar. Percebe que nem ele, como um empregado do bordel, nem Santa poderiam esperar o perdão dos seres humanos, seus semelhantes, a quem ele imagina do fundo do coração "cobrindo... suas consciências para não perdoá-los"[808]. O narrador então propõe algumas asserções que, embora possam ser consideradas um resumo do estado mental do músico, também parecem constituir uma mensagem que o autor procura transmitir aos leitores do romance: "Só lhes restava Deus. Deus sempre permanece! Deus recebe os humildes em seus braços divinos e misericordiosos, os desgraçados que empestam e desonram... os que padecem de fome e sede de perdão... A Deus se elevam por amor e por sofrimento!"[809]

João Sedycias em seu "Beyond Naturalism: Federico Gamboa and the Mexican Background of *Santa*" (Para Além do Naturalismo: Federico Gamboa e o Background Mexicano de *Santa*) avalia se há em *Santa* os traços da narrativa naturalista, usando como padrão o cotejo não apenas com o naturalismo francês, mas com o movimento brasileiro que lhe deu continuidade vigorosa. Na análise desse crítico, de fato, *Santa* exibe algumas das características do movimento e Gamboa foi sem dúvida influenciado por ele. Elementos românticos, sentimentais, moralizantes e católicos coexistem com características naturalistas, resultando em um texto híbrido que é inconsistente em sua abordagem do assunto principal. Sedycias compara *Santa* com a notável referência do naturalismo brasileiro, o romance *O Cortiço* de 1890, de Aluísio Azevedo. Em *O Cortiço*, Sedycias não encontra nenhum dos desvios do estilo naturalista que tornam *Santa* um grande exemplo da tendência[810].

Extraordinariamente popular entre o público leitor em geral, *Santa* conseguiu distinguir-se da onda de romances ásperos contemporâneos sobre prostitutas, tais como *Juana Lucero, o Los*

Vicios de Chile (Juana Lucero, ou Os Vícios do Chile, 1901) de Augusto d'Halmar (1882-1950). Menos entusiasmados que os leitores populares, os críticos suspeitaram que Gamboa utilizou alguns artifícios do naturalismo para emprestar um ar de seriedade a uma escritura que é, ao mesmo tempo, sentimental e devassa. Margo Glantz, por exemplo, sarcasticamente ridiculariza o clamor implícito em *Santa* de oferecer *insights* sobre a prostituição, observando o romance como uma fonte de excitação; ela pergunta "Que prazer pode ser maior do que pecar com a carne amadurecida com o epíteto de *santificada*?"[811]

Baldomero Lillo (1867-1923) é mais conhecido por suas curtas histórias que retratam as condições de trabalho desumanas. Lillo, cujo pai foi um dentre vários garimpeiros atraídos pela corrida do ouro na Califórnia de 1848, cresceu cercado pela indústria de mineração. Nasceu em Lota, ao norte do Chile, uma cidade completamente dependente de suas minas. Ao trabalhar em cargos clericais e administrativos nas lojas da empresa, ele teve muitas oportunidades para ouvir as histórias dos mineiros, tanto em suas vidas domésticas quanto nas minas, para observar em primeira mão como a companhia de mineração explorava os trabalhadores. Lillo era um leitor voraz que fez o esforço de manter-se atualizado com a literatura mundial, especialmente com a ficção europeia realista e naturalista que estava surgindo em tradução espanhola. *Germinal*, de 1885, o notável romance de Zola sobre uma greve de mineiros no norte da França, estava entre suas leituras.

Sub Terra: Cuadros Mineros (Sob a Terra: Quadros Mineiros, 1904) é a coletânea de contos mais conhecida de Lillo. Sua coletântea *Sub Sole* (Sob o Sol, 1907), constituída de histórias de comunidades rurais, jamais chamou tanta atenção quanto a anterior. Conforme o título indica, as histórias de *Sub Terra* retratam cenas da vida de mineradores. Dentro desse tema genérico de discussão, Lillo particularmente focaliza a insegurança e a insalubridade das condições de trabalho sob as quais mineiros passam suas vidas sacrificando-se e a tensão das famílias que, simplesmente para subsistir, precisam se submeter a um perigo absurdo e ver muitos de seus parentes levados à morte. Um tema relatado com minúcias é o das estratégias das companhias mineradoras para manter seus trabalhadores em um estado de dívida permanente, ao obrigá-los a comprar na loja da companhia e ao tributar tantas multas e taxas que seu extrato mensal de pagamentos pudesse facilmente acabar em números negativos.

As histórias de *Sub Terra* são em grande parte tensas por causa da habilidade do autor em usar seu conhecimento íntimo das minas e seus perigos; ele utiliza informações precisas para horrorizar os leitores e envolvê-los numa apreensão sobre os destinos das personagens.

Geralmente no início de suas narrativas, o narrador, as personagens ou ambos chamam a atenção para os perigos dos túneis nos quais a história acontece. Os túneis frequentemente se estendem em uma distância perigosa por baixo do Oceano Pacífico, cujas ondas e navios, acima, enviam sons abafados através das minas; há referências que visam a provocar ansiedade, como os vazamentos nos tetos dessas passagens, as mesmas que suportam o peso da água do mar. O reforço através das paredes é geralmente percebido como secundário e as personagens, às vezes, reclamam da presença de grisu (gases combustíveis, predominantemente metano) nos veios que estão escavando. Como um resultado dessa abundância de prenúncios ameaçadores, o leitor prossegue através da história receando que no próximo parágrafo algumas das personagens podem ser afogadas, esmagadas, enclausuradas e lentamente sufocadas em um túnel desmoronado ou, ainda, estouradas em pedacinhos por uma explosão maciça. Certamente, através de todo *Sub Terra*, os acidentes fatais nas minas são descritos e aludidos com frequência considerável e geralmente com detalhes sangrentos.

O conto "El Grisú" ilustra essas técnicas. No início da narrativa, um engenheiro conduz uma inspeção em uma nova mina e, sem saber que é o último dia de sua vida, faz algumas descobertas perturbadoras:

> Na entrada de um passadiço que conduzia às novas obras da mina, o chefe, cuja atenção estava fixa nos revestimentos, falava em voz alta e, dirigindo o foco de sua lanterna para cima, começou a examinar as infiltrações da rocha, furando com uma delgada vareta de ferro as madeiras que sustentavam o teto. Algumas dessas vigas apresentavam curvas ameaçadoras e a vareta as penetrava como se fossem uma coisa macia e esponjosa.[812]

Depois de saber que as madeiras apodrecidas haviam sido colocadas fazia apenas um mês, o engenheiro percebe que algum corte de custos não autorizado está em andamento e repreende o supervisor: "És um torpe, que te deixas enganar pelos apontadores que colocam madeira macia em lugares tão saturados de umidade como este"[813]. Apesar da cena de abertura levar os leitores a temer que a narrativa se transforme em uma história do desabamento de uma mina, o desastre em "El Grisú" vem a ser uma explosão de gás, cujos resultados são descritos com a típica propensão naturalista em incluir o máximo possível de detalhes horripilantes. Uma expedição de resgate encontra o corpo do engenheiro que havia sido arremessado para o teto da câmara, carbonizado e ao mesmo tempo empalado por todo o torso em uma peça de equipamento, onde ele ainda está pendurado como um assado em um espeto, exalando "um odor penetrante de carne queimada"[814].

Embora Lillo tenha feito considerável uso das ideias e convenções de expressão naturalista, não se restringiu de modo algum à adesão das tendências do movimento. Enquanto elementos

sobrenaturais são quase sempre desdenhados por escritores realistas e naturalistas, Lillo conseguiu trabalhá-los em algumas de suas histórias. Baseou-se particularmente no generoso estoque dos mineiros, das superstições destes e nos contos míticos sobre minas assombradas ou amaldiçoadas. "Juan Fariña", incluído em *Sub Terra*, dedica-se de todo à história de um mineiro cego que se mostra incrivelmente capaz e obsessivamente produtivo, levando a rumores de que possuísse uma ligação com o Diabo; por último, o trabalhador misterioso dinamita as minas, que imediatamente desabam sob o peso do Pacífico, matando-se e destruindo a escavação inteira. O narrador oferece o que pode ser considerado uma explicação racional para as ações do homem, sugerindo a procura de vingança por causa de um acidente que o havia deixado cego e matado seu pai. A explicação, porém, não dá conta de muitos dos estranhos atributos da personagem, tais como suas aparições póstumas anuais na forma de um redemoinho, sem falar que "Juan Fariña" se torna uma lenda assombrosa[815]. Uma qualidade mítica ocasionalmente emerge nos contos mais naturalistas de Lillo. No previamente discutido "El Grisú", o mineiro cuja explosão violenta gera as centelhas que acendem a explosão catastrófica porta o codinome de Viento Negro, enquanto os gases perigosos são também caracterizados como "viento"; dá-se a entender que o volátil minerador é quase uma encarnação dos gases altamente explosivos.

Javier de Viana (1868-1926) era um político uruguaio também conhecido por seus contos sobre a vida rural, que reuniu em numerosos volumes. Durante os anos em que Viana esteve ativo na vida pública e literária, suas histórias alcançaram considerável número de leitores, em particular no Uruguai, mas posteriormente tornou-se uma figura secundária na narrativa hispano-americana. O narrador típico de Viana, claramente inserido no estilo naturalista, dirige um olhar clínico sobre o comportamento dos investigados e, em alguns casos, mostra-se um verdadeiro médico generalista, apesar de o narrador impessoal em terceira pessoa ser mais comum. As histórias do autor retratam a vida nos pampas no momento em que o estilo de vida do gaúcho tradicional está se desmanchando sob o impacto das forças da modernização.

As personagens de Viana estão divididas entre, de um lado, subclasse de gaúchos mestiços e seus vizinhos de ancestralidade parcialmente africana, que ganham a vida como trabalhadores contratados; e, de outro lado, os *criollos* locais que desfrutam de alto prestígio e, em geral, maior riqueza. Membros da alta-roda da pequena cidade, composta de proprietários de terras, mercadores e oficiais, lutam para atenuar o tédio da vida rural e olham com desdém para as inovações da moderna ciência agrícola. As tramas frequentemente provocam a destruição física

de uma ou mais personagens, seja através dos atos individuais de violência, do combate militar, seja por meio de vários acidentes catastróficos e doenças, às vezes descritos com detalhes bastante macabros.

Ao tomar a visão naturalista dos seres humanos como feras, Viana frequentemente torna obscura a demarcação entre personagens humanas e aquelas de outras espécies. De fato, os rústicos nas histórias de Viana favorecem sua perspectiva ao comparar sua própria reprodução com a criação pecuária que ocupa muito de seu tempo. Em "Triunfo Amargo" (1912), um rancheiro é terminantemente contra a voga de cruzamentos pecuários e pontua como prova de sua opinião a robustez de seu gado, cuidadosamente mantido como raça pura. Quando sua filha se casa com um francês e sua prole gerada em cruzamento nasce com deformidades severas, o protagonista triunfa momentaneamente, ao ver confirmada sua crença em linhagens de reprodução pura[816]. Em "Por la Petiza Lobuna", também de 1912, um rancheiro dá vaga importância a insinuações de que ele não é o pai biológico dos vários filhos de sua concubina. Ao referir-se à prática de arrolar a si próprio como o pai em cada nova certidão de nascimento de bebês do mesmo modo que aos seus direitos como um proprietário de terras, o rancheiro falante de português declara "Bicho que nasce no meu campo é meu e eu marco com a minha marca!"[817]. Não apenas reprodução, mas também atividades como luta e desenvolvimento de laços afetivos são observadas por ambos, narrador e personagens, como essencialmente os mesmos fenômenos, qualquer que seja a espécie que os provoque.

Não é difícil especular por que a obra de Viana foi considerada datada. Sua ficção se sustenta em narradores que são muito mais educados do que as personagens cujo comportamento observam. Embora o diálogo esteja em acordo com a personagem do gaúcho, geralmente em dialeto, é o narrador quem traz a informação essencial para a compreensão dos acontecimentos. No decurso do século XX, ao retratar personagens das classes baixas e não brancas, os escritores empenharam-se em evitar a dependência de narradores bem educados e de extração europeia; em vez disso, entreviram maneiras de levar as personagens menos literatas a atuar como seus próprios porta-vozes. Além do mais, Viana julgou que as populações etnicamente misturadas estavam sendo conduzidas na direção da decadência; a ideia segundo a qual a miscigenação leva ao declínio era uma das várias hipóteses pseudocientíficas sobre raças que prosperavam no século XIX e no início do XX. O retrato dos gaúchos feito por Viana como impulsivos e violentos revela-se hoje tão longe da objetividade científica quanto um estereótipo negativo de uma população inteira.

Manuel Gálvez (1882-1962), durante sua prolongada carreira, baseou-se, às vezes, em convenções do naturalismo, embora ele não possa ser considerado um autêntico romancista naturalista. Myron I. Lichtblau, um *scholar* excepcionalmente bem versado na vida e na obra de Gálvez, quando solicitado a caracterizar seu escritor em algumas palavras para uma enciclopédia literária, o chamou de um "tradicional escritor realista"; ao mesmo tempo, o crítico reconheceu a influência evidente de Zola em alguns dos textos do autor[818]. Apesar de os romances de Gálvez não serem mais encontrados entre os principais exemplos da ficção hispano-americana, durante seus anos mais ativos ele foi uma figura de liderança na vida cultural da Argentina, sendo ao mesmo tempo um editor influente e uma figura inovadora; ele é amplamente considerado como a maior força por trás da profissionalização da literatura na Argentina. Durante os anos de 1910 e 1920, quando sua influência estava em seu auge, a publicação de um novo romance de Gálvez produziu uma enxurrada de comentários.

Dentre os romances nos quais Gálvez tomou de empréstimo algo do naturalismo, o mais conhecido é *Nacha Regules* (1919), novamente uma narrativa sobre uma prostituta. O romance, que ganhou o Prêmio Municipal de Novela da Cidade de Buenos Aires, é caracterizado por uma personagem masculina, que divide o papel de protagonista, o reformista social Monsalvat. Quando apareceu pela primeira vez, *Nacha Regules* foi um *best-seller* e, ao mesmo tempo, foi denunciado nos púlpitos, porque trata do tema da prostituição. Desde então, teve muitas edições. O lançamento de um filme, adaptação de 1950, no qual o papel de Nacha foi interpretado por Zully Moreno, linda atriz argentina, à época no auge de sua popularidade, reviveu o interesse pela criação de Gálvez.

Nacha Regules é um romance designado a promover a visão do autor sobre a sociedade. Gálvez abrigou crenças bem definidas sobre a prostituição; em sua tese para a faculdade de direito, *La Trata de Blancas*, ele estudou aspectos do tema. Gálvez, um romancista, aproveitou descaradamente a oportunidade de levar adiante sua própria análise desse fenômeno social e suas ideias sobre como combatê-lo. A principal personagem masculina do romance serve de porta-voz para as ideias do autor sobre as causas sociais da prostituição. Enquanto filho ilegítimo de um homem de classe alta e uma mulher de classe baixa, Monsalvat possui de primeira mão um conhecimento incomum da sociedade. No capítulo nono de *Nacha Regules*, ele profere um longo discurso em defesa das prostitutas, que começa assim: "Não são degeneradas, são vítimas. Muitas quiseram trabalhar, mas os salários irrisórios e as dívidas as levaram ao vício". E termina com uma acusação a toda a respeitável sociedade. A seu ver, mesmo o

portador de um colar de pérolas ou uma noiva que traz um enxoval para seu casamento é culpada por esbanjar recursos limitados e, desse modo, contribui "para a tuberculose ou a prostituição de uma infeliz trabalhadorazinha"[819]. Dada a ênfase do romance na desigualdade social, não surpreende que seus capítulos tenham sido originalmente publicados em série no jornal *La Vanguardia*, pelo Partido Socialista.

A trama de *Nacha Regules* leva sua protagonista para dentro e novamente para fora da prostituição. Ela se salva graças ao rico, bem educado e altruísta Monsalvat. Conquistado pela beleza e vulnerabilidade de Nacha quando a vê ser agredida por bandidos em um clube noturno, ele se torna extraoficialmente seu assistente social, apaixona-se por ela, ajuda-a a reunir forças para escapar da prostituição e, finalmente, casa-se com ela, recuperando-a para a sociedade respeitável. O método de reabilitação de prostitutas mostrado no romance não é muito prático para o uso em grandes quantidades. Noé Jitrik, em uma leitura hostil a *Nacha Regules*, observa que enquanto o salvador de Nacha concebe a prostituição como um problema envolvendo toda a sociedade, na prática ele leva a termo "o projeto de salvar Nacha em particular, mas não todas as prostitutas"[820]. Em seu volumoso estudo sobre Gálvez, Lichtblau trata com respeito as realizações desse autor como romancista, mas mesmo este esse crítico benévolo observa que *Nacha Regules*, por certo, é pouco coerente enquanto diagnóstico das causas e curas da prostituição. Ao mesmo tempo, Lichtblau caracteriza a obra como "um romance de protesto social" e, não obstante, afirma que *Nacha Regules* "falha em oferecer soluções para os problemas ou ainda comentários construtivos"[821]. Sem dúvida, vários leitores, depois de ler ambas as observações geralmente enfadonhas do narrador e de Monsalvat sobre a prostituição, tiveram a curiosidade desperta para o que o romance está recomendando como uma abordagem de seu problema social.

Não importa qual julgamento se faça sobre *Nacha Regules* e o testemunho que ele supostamente deveria transmitir sobre as injustiças sociais, o romance claramente ilustra um indispensável modo para compreender como os romancistas hispano-americanos frequentemente adaptam o naturalismo francês. O distanciamento científico que era o ideal de Zola e daqueles seduzidos por sua abordagem teve pouco apelo entre os escritores hispano-americanos que viram o romance como, dentre outras coisas, um veículo destinado a promover a orientação de indivíduos e sociedades inteiras. Tanto para Gálvez, como para Mercedes Cabello de Carbonera no século anterior, manter a aparência de objetividade foi menos necessário do que divulgar para um grande público os conceitos que o autor considerava benéficos para a

sociedade.

O naturalismo virtualmente concluiu seu percurso na época em que Gálvez publicou *Nacha Regules* e seu romance seminaturalista de 1922, *Historia de um Arrabal* (História de um Subúrbio), que teve bem menos êxito. Apesar disso, reminiscências casuais das práticas descritivas criadas pelos naturalistas continuaram a aparecer em obras de ficção hispano-americana mesmo depois de o movimento ter acabado. Isso é especialmente verdadeiro em relação à obra de romancistas do realismo social que prosperou durante os anos de 1930 e 1940, cujos textos geralmente caracterizam-se por cenas sórdidas e revoltantes nas quais os seres humanos são reduzidos ao *status* de feras. Para citar apenas um dentre tantos exemplos possíveis, em *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza (1906-1978) trabalhadores doentes de malária são açoitados e, assim, forçados a correr antes que tenham um colapso: "Obrigou cada enfermo a beber uma boa porção da mistura preparada pelo caolho – aguardente, sumo de erva de amora, pequena dose de urina de mulher prenha, gotas de limão e excremento moído da cobaia."[822]

Pouco importa os ecos do naturalismo que os leitores poderiam detectar nos romances posteriores; depois do início dos anos de 1920, nenhuma nova obra do naturalismo hispano-americano conseguiu deixar sua marca, sem falar que o movimento já havia essencialmente chegado ao fim. Enquanto nos anos de 1880 a mera menção do nome de Zola ou do termo *naturalismo* pudesse desencadear um debate feérico, por volta dos anos de 1920 tanto o movimento quanto seu emblemático porta-voz começaram a sucumbir ao tempo e a tornar-se apenas de valor histórico.

Ao examinar atentamente o naturalismo hispano-americano da perspectiva de hoje, alguns serão atraídos por suas grandes ligações com o naturalismo francês e pelos vários modos nos quais ele se distanciou do movimento original. Não há dúvidas de que tais figuras do naturalismo hispano-americano como Eugenio Cambaceres, Manuel Zeno Gandía e Mercedes Cabello de Carbonera conheciam profundamente os princípios do naturalismo literário e leram as obras de Émile Zola, muitas vezes no original francês. Decerto, durante os anos de 1880 e 1890, uma preocupação quase obsessiva com o naturalismo espalhou-se através da literatura hispano-americana, com um tamanho alcance que teria sido virtualmente impossível para um romancista demorar a conhecer o fenômeno.

Apesar de a influência do naturalismo francês ter sido incontestavelmente profunda, os escritores hispano-americanos não seguiram todas as orientações do programa naturalista formulado por Zola e seus contemporâneos. Mais precisamente, preferiram exibir sua

criatividade ao adaptar a tendência para ajustá-la às diferentes necessidades culturais. Como observado, a oposição ao naturalismo na literatura hispano-americana era geralmente resultado do grande apelo que o catolicismo exercia sobre as culturas dos países hispano-americanos em comparação com a França, mais secular. Em vários casos, o mais conhecido é o de Federico Gamboa, o naturalismo foi modificado a tal ponto que permitiu que conceitos baseados no pensamento e nos costumes católicos fossem utilizados na narrativa. Claro, nem todos os naturalistas hispano-americanos foram especificamente pró-católicos, lembrando que Cambaceres foi um secularista declarado. Não obstante, como artífices de uma cultura literária influenciada pelo catolicismo, tenderam a evitar ou a suavizar o "ser humano como um animal", tensão encontrada no naturalismo francês, que era ofensivo para leitores convictos de que a humanidade fora escolhida por Deus para servir como a espécie dominadora e para exercer seu livre-arbítrio.

Além disso, os naturalistas hispano-americanos, no todo, evitaram a perspectiva friamente associada com o naturalismo francês, geralmente encorajando os leitores a sentir compaixão por seus protagonistas. Essa prática romancista é especialmente evidenciada nos dois celebrados romances protagonizados por prostitutas, *Santa* de Gamboa e *Nacha Regules* de Gálvez. Em ambos os casos, as personagens principais são geralmente construídas de modo a parecer merecedoras de simpatia, especialmente quando recebem um tratamento injusto dos arrogantemente respeitáveis cidadãos. As duas heroínas são submetidas a processos de redenção através do amor, demonstrando que são mulheres de bom coração que precisam de compreensão e de ajuda. A ternura da descrição naturalista das personagens é muito mais evidente nas obras dos escritores hispano-americanos do que naquela dos seus contemporâneos brasileiros.

Um leitor que considera o naturalismo francês como padrão e atrela o naturalismo hispano-americano a ele, provavelmente ficará desapontado com o segundo. Para apreciar os caminhos através dos quais o naturalismo manifestou a si próprio nas literaturas dos países hispano-americanos, deve-se reconhecer que os escritores desses países frequentemente exerceram uma considerável liberdade de transformação do movimento, combinando-o com outras tendências e adaptando-o para adequá-lo às culturas nas quais eles viveram e escreveram.

Tradução de Adriano C.A. e Sousa

Bibliografia

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Blanca Sol: Novela Social*. Introducción de María Cristina Arambel-Guiñazú. Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2004.

CAMBACÉRÈS, Eugenio. *Sin Rumbo*. Introducción de Maria Luisa Bastos. Madrid: Anaya, 1971.

GÁLVEZ, Manuel. *Nacha Regules*. Buenos Aires: Losada, 1960.

GAMBOA, Federico. *Santa*. Ciudad de México: Oceano, 1998.

GLANTZ, Margo. Santa y la Carne. *La Lengua en la Mano*. Tlahuapan: Premiá, 1983.

GONZÁLEZ, Aníbal. Puerto Rico. In: FOSTER, David William (ed.). *Handbook of Latin American Literature*. 2 ed. New York: Garland, 1992.

____. "Manuel Zeno Gandía". In: SOLÉ, Carlos A.; ABREU, Maria Isabel (eds.). *Latin American Writers*. New York: Scribner's, 1989. v. 2.

JITRIK, Noé. "Cambaceres: Adentro y Afuera". *Ensayos y Estúdios de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.

____. Los Desplazamientos de la Culpa en las Obras "Sociales" de Manuel Gálvez. *Ensayos y Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.

LA GRECA, Nancy. New Models for New Women: Rethinking Cinderella's Virtues and Humanizing the Stepmother in Mercedes Cabello de Carbonera's Blanca Sol. *Rewriting Womanhood*: *Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel*, *1887-1903*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009.

LAGUERRE, Enrique. Prólogo. In: ZENO GANDÍA, Manuel. *La Charca*. Caracas: Ayacucho, 1978.

SOLÉ, Carlos A.; ABREU, Maria Isabel (eds.). *Latin American Writers*. New York: Scribner's, 1989. v. 2.

LICHTBLAU, Myron I. *Manuel Gálvez*. New York: Twayne, 1972.

____. A Century After: Eugenio Cambaceres' Sin Rumbo (1885-1985). The Sixty Louisiana Conference on Languages and Literatures, New Orleans, 1985. *La Chispa '85: selected proceedings*. New Orleans: Tulane University Press, [c. 1985].

LILLO, Baldomero. El Grisú. *Sub Terra*: *Cuadros Mineros*. Santiago: Nascimento, 1958.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La Cuestión Palpitante*. Edición, introducción y notas de Rosa de Diego. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

SALVADOR, Nélida. Eugenio Cambaceres. In: ORGAMBIDE, Pedro; YAHNI, Roberto (eds.). *Enciclopedia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

SEDYCIAS, João. Beyond Naturalism: Federico Gamboa and the Mexican Background of Santa. *The Naturalistic Novel of the New World: A Comparative Study of Stephen Crane*, *Aluísio Azevedo*, *and Federico Gamboa*. Lanham: University Press of America, 1993.

VIANA, Javier de. [1912] Triunfo Amargo. *Yuyos*. Montevideo: Arca, 1969.

ZENO GANDÍA, Manuel. *La Charca: Crônicas de um Mundo Enfermo*. San Juan: Edil, 1975.

O NATURALISMO NO BRASIL

12. A RECEPÇÃO CRÍTICA: MACHADO DE ASSIS E O NATURALISMO

Gilberto Pinheiro Passos

A hereditariedade tem suas leis,
assim como a gravidade..[823]

Uma Presença Ímpar

Quando se fala na recepção de Émile Zola no Brasil, deve-se considerar que, sobretudo no último quartel do século XIX, a presença do autor de *Germinal* (1885) se faz sentir de modo intenso, contribuindo para o questionamento do romance entre nós, uma vez que a posição ímpar ocupada pelo autor de *Pot-Bouille* (1882) o coloca em situação de relevo para qualquer literatura ligada aos padrões vindos da França, como é o caso da brasileira.

Tal posição pode ser rastreada no sucesso – mesclado de escândalo – de *L'Assommoir* (A Taverna, 1877) ou *Nana* (1880), na transformação de algumas obras em peças de teatro, nas contribuições críticas de *Le Naturalisme au théâtre* (O Naturalismo no Teatro, 1881) e *Les Romanciers naturalistes* (Os Romancistas Naturalistas, 1881), além de sua decisiva participação no caso Dreyfus (seu "J'accuse" – "Eu Acuso!" – é de 1898). Assim, discutir literatura, em fins do século XIX, é, muitas vezes, partir dessa poderosa presença ou se opor a ela.

Para começar o estudo de aspectos de sua evidência entre nós, devemos ter em mente que o início da voga zolaniana, junto a um público mais amplo, se deve à polêmica sobre o romance *O Primo Basílio*: "Foi por meio de Eça de Queirós, não de Emile Zola, que os brasileiros entraram em contato com o naturalismo. É claro que numa pequena roda de intelectuais o escritor francês já era conhecido entre nós. Mas foi a publicação de *O Primo Basílio*, em 1878, que desencadeou a primeira discussão importante em nossa imprensa sobre o novo movimento literário."[824]

A partir daí, sua presença no Brasil, vinculada à leitura de romances e ao movimento teatral, se torna constante, levando ficcionistas, críticos e dramaturgos a se posicionarem em relação à estética naturalista, além da grande penetração junto ao público não obrigatoriamente especializado.

O estudo sobre hábitos de leitura de brasileiros de classe média e alta do fim do século XIX e início do XX, publicado por Gilberto Freyre (1900-1987), em seu *Ordem e Progresso* (1959) confirma a força de Zola. A pesquisa compreendeu mais de sessenta pessoas, entre homens e mulheres, amostra pequena, é certo, mas indicativa dos hábitos de uma elite reduzida e mais ou menos homogênea, já que praticamente todos os informantes do sexo masculino tinham frequentado a universidade:

> vê-se que, no Brasil dos últimos anos do Império e dos primeiros da República, houve, entre os alfabetizados, considerável

semelhança nas preferências por escritores, destacando-se José de Alencar, dentre os nacionais, Eça de Queirós, dentre os portugueses, os Dumas e Júlio Verne, seguidos a distância por Zola e Anatole dentre os estrangeiros que exerceram maior sedução sobre aquele público[825].

Uma parcela especial de leitores, os críticos, tinha grande interesse em comentar suas ideias, conforme se depreende do estudo da produção da época e também da confissão de Adolfo Caminha, a respeito da possível má vontade para com os autores nacionais:

> Os críticos apenas sentam-se, tomam o escalpelo da análise, erguem ligeiramente a ponta de uma folha, dizem-lhe muitas coisas bonitas ou feias, conforme a moda, e – adeusinho! mandam-na passear. – Que não vale nada; que é uma brasileirice! E voltam-se novamente para os dramas de Sardou e para os romances de Zola.[826]

Dois outros depoimentos confirmam tal estado de coisas, pois, paralelamente à produção romanesca profundamente ancorada no gosto popular, a obra zolaniana corresponderia à modernidade, ao uso correto e integrado das novas relações entre arte e ciência, segundo a afirmação de Aluísio Azevedo (1857-1913), em *Os Mistérios da Tijuca*, título original de *Girândola dos Amores*, de 1882:

> No Brasil [...] os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. *Ponson du Terrail* é o ideal daqueles; para estes Flaubert é o grande mestre. A qual dos dois grupos se deve atender? Ao de leitores ou ao de críticos?[827]

O testemunho de Graciliano Ramos, a respeito de suas leituras, no começo do século XX, caminha na mesma direção, evidenciando a convivência do folhetim com a chamada alta literatura, com sua face moderna:

> Feria-me às vezes, porém, uma saudade viva das personagens de folhetins: abandonava a agência, chegava-me à biblioteca de Jerônimo Barreto, regressava às leituras fáceis, revia condes e condessas, salteadores e mosqueteiros brigões, viajava com eles em diligência pelos caminhos da França. Esquecia Zola e Victor Hugo, desanuviava-me.[828]

Assim, o autor de *Nana* chega até o grande público graças a uma polêmica e vai penetrando no sistema literário brasileiro, colocando-se lado a lado com predecessores como Chateaubriand, Victor Hugo, os dois Dumas (Alexandre Dumas e Alexandre Dumas Filho), Honoré de Balzac, Eugène Sue. Tais testemunhos dão conta de que o naturalismo fincou pé entre nós, tendo tal voga proporcionado, desse modo, respostas variadas ao influxo francês, pois, contemporânea do simbolismo e adequada sobretudo à prosa (conto e romance), estabelece de modo intenso a imbricação entre arte e ciência.

Convém não esquecer o chão cultural em que floresceram tais ideias, surgidas a partir do avanço da técnica de observação científica, das pesquisas ligadas ao domínio da natureza, assim como paralelas ao desenvolvimento dos capitais financeiros, industriais e comerciais (de

que são testemunhas as várias Exposições Universais de Paris), enfim, da morte do homem abstrato entronizando elementos da cultura, como Engenharia, Biologia e Medicina.

A propaganda contra o Império e o advento da República brasileira, com sua força cientificista e modernizadora, ligada a militares, engenheiros e médicos, buscava apagar a impressão de provincianismo e vida retrógrada. Não por acaso, portanto, e lastreada em sua qualidade, a obra de Zola – que, em última análise, trata das mazelas do último momento imperial francês, trazia aquela marca de atualização cultural. É reveladora a lição de José Brito Broca, ao tratar da expectativa em torno do lançamento de *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo:

> a República fora proclamada há pouco, e com a queda da Monarquia muita gente sentia que se tinham esvanecido também as últimas remanescências do romantismo. Novo regime, tempos novos, nova mentalidade. Não nos devemos esquecer de que os adeptos do naturalismo eram quase todos republicanos. Zola julgara, na França, a República a única estrutura político-social condizente com o espírito revolucionário da Escola[829].

Como se percebe mais uma vez, embora com dinâmicas próprias, a órbita cultural e a política tiveram seus pontos de contato, nesse momento, mostrando que a grande voga do naturalismo entre nós não se deu por acaso, mas, ao contrário, seguiu, também, uma lógica própria do país.

Uma Voz Discordante

É hora de verificarmos mais de perto o porquê de Machado de Assis não se deixar impregnar pelo clima de aceitação dessa corrente literária que deu resultados tão fortes em vários países por onde passou, situando o caminho crítico do jovem Machadinho, suas expectativas e visão da arte.

Primeiramente, consideremos o fato de nosso autor já ter publicado, até aquela época, variados artigos que o guindaram à condição de observador atento em relação à literatura que se fazia ou se poderia fazer no Brasil. Assim, em 1865, em "O Ideal do Crítico", afirma não dever o julgamento literário ser fruto de intolerância ou preferência por uma escola[830].

Nesse momento, Machado já se refere a românticos e realistas como representantes de visões díspares do fenômeno artístico. Outro artigo, que acabou por representar um dos pontos altos da nossa crítica literária do século XIX, é o famoso "Notícia da Atual Literatura Brasileira / Instinto de Nacionalidade", de 1873, no qual se plasma a distinção entre o "instinto" do que seja nacional e o "sentimento íntimo da nacionalidade". O primeiro estaria no nível mais epidérmico, sobretudo preso à cor local, e o segundo demandaria um complexo trabalho de plasmação do país, ainda que em obras sem o atrativo mais fácil dos dados ligados a uma realidade imediata: "O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço."[831] Note-se que a união das ideias, levantadas nos dois artigos, pode nos ajudar a compreender melhor o ponto de vista de Machado sobre a presença da vertente zolaniana na obra de Eça de Queirós, qual seja a independência do crítico, sem atenção "ao sopro de todos os interesses" e a busca de camadas profundas da nacionalidade.

Para o articulista não são os dados externos à obra que devem contar, mas, ao contrário, a maneira como a arte incorpora e reelabora, em nível complexo e, por vezes, surpreendente, os elementos de que dispõe. Além disso, para ele, classicismo, romantismo e realismo são chancelas que não valem por si mesmas, pois não se pode consignar "progresso" em arte ("A minha admiração pelo *Cid* não me fez obscurecer as belezas de *Ruy Blas*"[832]) ou submissão a correntes literárias.

Vale a pena recordar que, com a morte de José de Alencar (1829-1877), fecha-se um ciclo da literatura brasileira e começa outro, no qual Machado viria a ter importância considerável. O autor de *O Guarani* o guindara à condição de grande crítico, em 1868, ao apresentar-lhe

publicamente o jovem poeta Castro Alves (1847-1871) e o convidar a comentar a obra castroalvina, sobretudo *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Desse modo, é como crítico reconhecido e artista em busca de seu próprio tom, que nosso autor se avizinha do texto eciano e se propõe analisá-lo.

Vejamos, então, os contornos da questão levantada pelo acontecimento literário que estamos tratando: embora nosso autor não tenha sido o primeiro a comentar *O Primo Basílio*[833], publicou dois conhecidos artigos frontalmente contrários a ele, nos quais se opõe ao pensamento que norteava a relação particular da obra com a realidade e sua expressão. Convém recordar algumas passagens famosas, começando pela constatação do articulista da filiação de Eça a Zola: "Mas esse triunfo é somente devido ao trabalho real do autor? O Crime do Padre Amaro revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*."[834]

O talento de Eça – fato reconhecido por Machado – não teria sido suficiente para o "triunfo" das obras até então. Havia algo mais, que precedia sua realização e consignava a adesão franca a um tipo particular de "realismo". Conforme se lê – ele seria um propulsionador da nova corrente, daí, por exemplo, a relação estabelecida pelo crítico entre *La faute de l'abbé Mouret* (O Crime do Abade Mouret, 1875) e *O Crime do Padre Amaro* (fevereiro de 1875, na *Revista Ocidental*) e acusa Eça de ter realizado plágio, o que o simples cotejo de datas não pode comprovar, haja vista o fato de o romance português contar com três versões (1875, 1876 e 1880), sendo a segunda e a terceira marcadas nitidamente pela fatura naturalista. Seguramente nosso autor leu a segunda versão (primeira em livro, datada de 1876) e não a publicada em fascículos (1875). Eça, em 1880, dirá que seu romance "foi escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872 e publicado em 1874"[835].

Na verdade, o romancista português se equivoca quanto à data da primeira publicação e não explica haver significativas mudanças entre a versão da revista e aquela em livro, reformulada e vazada em termos marcadamente zolanianos, talvez para aproveitar as lições da escola da qual era adepto. Importa, nessa querela, considerar o fato de, mais uma vez, Machado demonstrar seu conhecimento da produção do autor de *Thérèse Raquin* (1867)[836].

Para o articulista brasileiro, o fundamental da questão está na "inanidade do caráter da heroína", isto é, no fato de a personagem Luísa, de *O Primo Basílio*, não apresentar a sofisticação necessária para o desenvolvimento da trama, tal como nos grandes mestres que

estão na base do romance francês e do próprio Zola: um Stendhal com Madame de Renal, um Balzac, com Delphine de Nucingen, um Gustave Flaubert, com Emma Bovary. Nelas encontramos figuras fortes, de personalidade marcante, a arrostar perigos e condenações por seus amores adulterinos: "Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral."[837] O cerne do argumento, já expendido algumas linhas antes, em relação ao romance *O Crime do Padre Amaro*, aponta para o fato de as personagens reagirem, por vezes, como títeres, facilmente manipuláveis por seus narradores, sem que se veja nelas um amálgama de qualidades e defeitos a lhes dar vida própria, mantendo presente no leitor a "persona" estabelecida:

> Sendo assim, não se compreende o terror do padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate. Das duas forças que lutam na alma do padre Amaro, uma é real e efetiva – sentimento da paternidade; a outra é quimérica e impossível – o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice no desvio dos seus confrades; e não obstante, é esta a força que triunfa. Haverá aí alguma verdade moral?[838]

Note-se que, para Machado, a verdade "moral", ou seja, psicológica, deveria ser a de maior importância, consignando a integração necessária entre o "eu", suas tendências e o mundo que o cerca. Nesse ponto, o ato do padre Amaro se torna algo extremado, propício a uma crítica acérrima da vida religiosa, mas não de acordo com a personagem e o ambiente provinciano, algo licencioso e propício aos enlaces escusos e ocultos.

Alguns anos antes, no prefácio a *Ressurreição* (1872), Machado deixara claro seu intento de ir além do romance de costumes, da cor local, do pitoresco ou do caráter cronístico de tantas produções brasileiras daquele momento, ao afirmar: "Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres."[839] Está lançada a sua hipótese de trabalho[840], que pode ser consubstanciada na delicada simbiose resultante do trabalho efetuado na singularidade da personalidade humana em contato e possível confronto com o meio social. A lição alencariana[841] é importante, pois resgata o quanto há de "fluminense" em cada um, mas, ao mesmo tempo, o interesse de Machado tem sua força na contemplação do humano inescapável, em meio à sociedade brasileira. Por entre o universal (humano) e o particular (sociedade fluminense) caminha a criação machadiana.

Outra questão que é abordada por ele está ligada à importância do pormenor na narrativa eciana. De um lado, certa preocupação, à maneira de Zola, em aproximar o ser humano das espécies animais, algo já presente em Balzac, mas desenvolvido por aquele de modo contumaz, está na adjetivação presente, por exemplo, em "gravidez bestial" relativa a uma carvoeira, à

porta de uma loja[842]. A explicação do recurso caracterizador não escapa a Machado: "Bestial, por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avolume o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais."[843]Em seguida, estabelece um inventário de certos pormenores da obra, onde o intuito "documental", com dados caracterizadores fisiológicos ("catarro na bexiga"! "jactos escurros de saliva") ou socioculturais (espetáculos, confeitarias, altercações de clientes) leva à questão "mas por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?"[844]

Aqui, talvez seja interessante lembrar que Machado – de certo modo – se filia ao espírito da crítica feita por Stendhal à tendência que vinha do romance histórico, buscando dar relevo às condições da vida, suas manifestações exteriores, sem a devida preocupação com algo que era caríssimo tanto ao autor de *Le Rouge et le Noir* (O Vermelho e o Negro, 1830), quanto ao nosso articulista: o mundo dos "caracteres", verdadeiro alvo do trabalho de análise do homem em sua integração às mesmas condições[845].

Para tanto, segundo ele, era necessário não carregar demais nas tintas, mas a corrente literária propugnava exatamente o contrário. Até mesmo Zola é convocado para entrar na discussão:

> Dado, porém, que a doutrina do sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas; e quem o diz é o próprio chefe da escola, de quem li há pouco, e não sem pasmo, que o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato.[846]

Como sabemos, sua preocupação com o caminhar da literatura em língua portuguesa advém não só do fato de ser um autor que busca seu caminho, mas também de sua atividade de crítico exigente e moderado. Refletir sobre o caminho tomado pela corrente naturalista era buscar saber até que ponto tal atitude reverteria em benefício da literatura sobretudo brasileira, já que esta oscilava entre a vinculação nacionalista bastante forte e a entranhada relação com o que se fazia na França.

Em Machado, a atividade de produção artística jamais se descola de uma instigante reverberação crítica: escrever está ligado a repropor situações literárias, estabelecer cotejos e, conforme sabemos, incorporar ao dado brasileiro o pecúlio da literatura ocidental. Daí uma somatória de leituras variada, que vai além do dado francês, na busca de valores próprios aos grandes, de Homero a Dickens.

Tal ordem de preocupações trouxe dados significativos para sua atividade crítica e sua grande produção, a qual enveredou pelo conúbio sociedade/indivíduo, sobretudo em seu

aspecto psicológico. Veja-se, por exemplo, como raciocina em termos de coerência de atitudes e relação entre as partes da obra, ao comentar o aspecto tangencial das cartas descobertas pela criada Juliana, em *O Primo Basílio*: "O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto."[847] Percebe-se que o crítico está, ao mesmo tempo, preparando o escritor que, dali a dois anos, estabeleceria um salto qualitativo de larga monta para a literatura brasileira. Não se pode esquecer tal dado: o "realismo" exacerbado será sempre, na obra machadiana, colocado em suspense pelos narradores variados, pela ironia e pelo relativismo, que darão às obras um caráter díspar em relação ao "padrão" zolaniano, preso a uma perspectiva totalizante.

A Machado, seguramente, repugnava a propalada relação umbilical entre o ser humano e as particularidades de raça com suas implicações hereditárias, pois postula a importância da verdade estética, em contraposição à atitude de inventariante da realidade. A poderosa vinculação do homem a critérios ligados à hereditariedade rebaixaria e daria feições esquemáticas à caracterização do humano, simplificando a criação da personagem e propondo a trama como mero desenvolvimento de hipóteses laboratoriais. Salvo está o talento de Eça e de Zola, mas não sua vinculação ao ponto de partida limitador, estranho ao campo artístico.

Enquanto crítico militante, Machado para por aí. Dois meses mais tarde, no entanto, e em outra clave, agora a da crônica zombeteira, discute, ainda que de passagem, o pouco sucesso da adaptação teatral de *O Primo Basílio.* A invectiva contra o "realismo" se evidencia ainda uma vez:

> Se o mau êxito cênico do *Primo Basílio* nada prova contra o livro e o autor do drama, é positivo também que nada prova contra a escola realista e seus sectários. Não há motivo para tristezas nem desapontamento; a obra original fica isenta do efeito teatral; e os realistas podem continuar na doce convicção de que a última palavra da estética é suprimi-la. Outra convicção, igualmente doce, é que todo o movimento literário do mundo está contido nos nossos livros; daí resulta a forte persuasão em que se acham que o realismo triunfa no universo inteiro; e que toda a gente jura por Zola e Baudelaire.[848]

Convém lembrar o fato de que o autor de *Helena* (1876), formado no romantismo e grande admirador da tradição clássica, não pode deixar de consignar o exagero "moderno" dos realistas que, de certo modo, faziam tábula rasa da produção literária anterior. Em 1883, o escritor francês estará novamente na crônica machadiana, incorporado a outras figuras da cultura e representando a importação de ideias de variado tipo, que assolava o Brasil. O tom é francamente irônico: "Comte, Zola, Mac-Culloch, Leroy-Beaulieu etc., cujo guarda-roupa anda

continuamente provido, têm-nos emprestado muitas casacas, e, ou seja da elegância dos corpos, ou do arranjo do alfaiate, uma vez vestidas, parece que foram talhadas para nós mesmos."[849] O cronista insiste no caráter "operacional" das ideias, isto é, no fato de as casacas não serem alugadas, demandando algum esforço pecuniário (leia-se "intelectual") dos brasileiros, mas emprestadas, ou seja, lastreadas na simpatia, na imitação, na simples adaptação, sem maior esforço crítico, verificando-se por parte do articulista a presença forte do autor francês, que, desse modo, serviria de justificativa e apoio para certas realizações literárias da época.

Aliás, Zola voltará à berlinda, em 1884, como um dos "campeões" da modernidade. Em diálogo onírico, o narrador é interpelado por uma figura estranha, a Câmara dos Deputados, que o vê como o velho Senado e o insta a suprimir certa emenda. Ante a negativa, ela observa: "– Velho gaiteiro! Deixa essas reminiscências do Eurico; eu leio Zola e outros modernos."[850]

O espírito da observação galhofeira é o mesmo: a razão está do lado daqueles que rompem com o passadismo e a imobilidade da relação com o romantismo e se lançam nas conquistas intelectuais do "realismo", Zola à frente. Seu sucesso também não passa despercebido aos olhos do cronista, que, em "A Semana", lembra a força de seu talento "pujante" e, em tom jocoso, o compara a uma bailarina de grande sucesso e fortuna de 3 milhões de francos. A lembrança dos dissabores econômicos de Balzac não poderia faltar, já que ambos se irmanam na literatura, mas diferem no sucesso financeiro da vida[851].

Sob a capa do cronista atilado e irreverente, Machado abandona o tom judicativo do crítico e dá azo à pilhéria, inserindo o escritor francês numa visão bem-humorada da história cultural e literária, com seus excessos, acasos existenciais e aspectos mais imediatos.

Na esteira da ideia de autor de extraordinário sucesso, a crônica de 30 de setembro de 1894 insiste no fato de que o romancista francês estaria em condições de retratar vidas extraordinárias, incomuns ou mesmo as mais simples. Referindo-se a uma suposta autora de milagres, condenada pelo Vaticano, o articulista a aconselha a casar e ter filhos, o "que não é pequeno milagre". Ficaria ela reduzida à condição de simples mortal e, aí entra o inexcedível talento zolaniano, reconhecido por Machado na frase: "Não haverá Zola que a ponha em letra redonda e vibrante, para deleite de ambos os mundos"[852]O leitor de hoje não teria condições de compreender o alcance dessa referência. Seguramente, nosso cronista está se referindo à obra *Lourdes*, publicada em fascículos, no *Gil Blas*, entre 15 de abril e 15 de agosto de 1894, com edição original em livro em 11 de agosto de 1894. Ora, a crônica em questão data de 30 de setembro de 1894, o que mostra, mais uma vez, quão atento estava ele em relação à literatura

francesa e particularmente a Zola, que gozava, como sabemos, de renome inconteste em vários países do ocidente.

De que trata *Lourdes*? Da peregrinação à cidade destinada à adoração da Virgem, que teria aparecido a uma humilde adolescente, Bernadette Soubirous (1844-1879). Desde então, a cidade se tornara um centro de peregrinação importante, na França, em vista das curas conseguidas. O autor francês escreve o romance, após o término da série dos Rougon-Macquart e o sucesso foi importante, com mais de 100 mil exemplares vendidos, após dois meses de publicação. Machado, portanto, estando a par da obra, não hesita em trazer para sua crônica, em que aborda o tema da falsa santa, a referência àquele que tratara, de modo bastante pessoal e com modulação crítica, o controvertido assunto francês.

Em 19 de janeiro de 1896, envereda, mais uma vez, pelo caminho da ironia, insistindo na mudança de costumes como base de uma visão de mundo quase às avessas: as mulheres deveriam se vestir à moda das índias, os homens seguir-lhe-iam os passos trajando-se de modo rústico e – numa verdadeira sarabanda de ideias – passa para a medicina, o custo de vida em São Paulo, o talento de alguns poetas, arrematando com a mais "radical" das mudanças:

> Vede Zola. A *Notícia* de sexta-feira traz um telegrama contando o resumo da entrevista de um repórter com o célebre romancista, acerca da chantagem que aparece nos jornais franceses. Zola deu as razões do mal e conclui que "há excesso de liberdade e *falta de ideais cristãos*". Deus meu! E por que não uma cadeira na Academia francesa?[853]

Talvez possa se imaginar que, na verdade, o romancista – embora funcione como fecho da crônica – seria seu fulcro inicial. O mundo estaria mudando e ele constituiria, agora, um defensor de ideais ligados à espiritualidade e à religião – algo em desacordo com sua obra anterior e com a própria Terceira República francesa, de tendência leiga e progressista.

As crônicas constituem, portanto, uma amostra galhofeira da "humanização" do grande escritor francês, em geral promovido à condição de mentor intelectual por tantos artistas e que, na própria França, sofreu defecções no chamado grupo de Médan, tendo recebido várias acusações. Machado, na verdade, trabalha no sentido de dar – graças à ironia – uma dimensão mais comezinha e menos alcandorada do fenômeno internacional que a figura de Zola representava.

A Inquietação Crítica

Vejamos, agora, em mais largo espectro, outros dados da recepção zolaniana para que se faça a relação com os dois artigos sobre *O Primo Basílio*, os quais constituem um contraponto à pujança da corrente naturalista, mas não podem ser considerados força operante na história da literatura brasileira, uma vez que o caminho estava aberto para o enraizamento das possibilidades temáticas e composicionais da nova corrente, cujos efeitos se fariam sentir, por exemplo, em parte da obra de Aluísio Azevedo, que já em 1881 publica *O Mulato*, com grande sucesso de público, assim como se evidenciariam na crítica brasileira da época, a cuja produção devemos aludir.

Como sabemos, o romancista de *Germinal* chega até o grande público francês e brasileiro, não apenas graças a seu talento, mas ao tom polêmico de suas obras e, ao mesmo tempo, ao caminho aberto pelos autores da França que o precederam. Três forças o impulsionam, portanto: criatividade, capacidade em imantar críticas e a larga tradição francesa em que se insere, estando, portanto, aberto o caminho para sua integração – ainda que algo conflituosa – ao nosso sistema literário.

Examinemos, por exemplo, a posição de dois críticos contemporâneos: Araripe Júnior em sua *Obra Crítica* exemplifica cabalmente a força do autor francês, tão intensa a ponto de representar verdadeira "obsessão", pois se mostra – de longe – a figura literária mais forte, chegando a mais de cem referências. É como se o crítico não pudesse escapar à gigantesca repercussão de Zola[854], por meio de recensões críticas de suas obras recentes e tentasse dar conta do talento individual em confronto com uma temática controversa.

Em outro comentador crítico, o diapasão é o mesmo: Sylvio Dinarte (Alfredo d'Escragnolle Taunay), em seu artigo sobre *Nana* (1879-1880), publicado na *Gazeta de Notícias* e recolhido a *Estudos Críticos* (v. II, 1883), afirma que o livro "forma uma série de quadros nauseabundos, mal ligados por frouxa trama, e que os olhos da alma vão contemplando com pasmo e com a ansiedade de uma curiosidade doentia, sobrelevada só por inexprimível mal-estar."[855]

"Fedendo a vinhaça", acrescenta ele, sem poder deixar lição para quem quer que seja, a produção do autor francês tem, no entanto, um encanto extraordinário para o autor de *Inocência* (1872), cuja admiração pelo francês também representa um dos aspectos dessa crítica.

Não poderia faltar, nesse restrito panorama, outro modernizador da cultura brasileira, Sílvio Romero, que, já em 1882, publica um bem calibrado artigo, escrito pouco antes e denominado

"Sobre Émile Zola". Demonstrando conhecimento amplo de suas concepções, nosso articulista, a par de elogios ao romancista, não perdoa o crítico, que qualifica de pouco culto e com visão filosófica menos abrangente do que um Hippolyte Taine. A tônica do artigo está, também, na recusa da observação *tout court*, presente na concepção do romance experimental: "Ao lado de um realismo puramente fotográfico e inerte, é possível um realismo fundado na intuição científica hodierna."[856] Anos mais tarde (1898), em um de seus rompantes, avaliando o binômio observação/experimentação, invalida a teoria do romance experimental, no artigo "Movimento Espiritual do Brasil no Ano de 1888 (Retrospecto Literário e Científico)", chegando a escrever que se tratava de uma "patacoada", pois a sociedade pode ser fruto de observação e não de experimentação, erro creditado à ignorância científica de Zola. Daí o arremate fulminante: "Foi, portanto, num injustificável erro de método que Zola fundou toda sua teoria de romance e da arte em geral. Esse erro de método trouxe inconvenientes sem par e falseou toda a sua estética."[857] No entanto, Sílvio Romero sempre destaca a qualidade do escritor, ao mesmo tempo em que elogia a clareza, o rigor demonstrativo e a combatividade de crítico.

Por meio de sua crítica atenta e cerrada, revelando suas discordâncias e, ao mesmo tempo, sua admiração em relação ao autor francês, Araripe Júnior e Sílvio Romero coadjuvam a entrada, no sistema literário brasileiro, daquilo que de mais recente e moderno se fazia, na época, na França. Eis aí um dado importante nas relações Brasil-França e, ao mesmo tempo, no campo da irradiação da literatura francesa, uma vez que podemos flagrar nisso a simultaneidade cultural que sempre foi um dos desejos dos literatos brasileiros. O fato de o Brasil poder ler e comentar criticamente a produção contemporânea francesa dava a impressão de, finalmente, se ter colocado no mesmo plano de alguns países europeus os quais, desde o século XVIII, tinham contato permanente com as novidades francesas.

Conforme se percebe, Zola funcionou como um dos motes da produção crítica e artística brasileira. Também fica claro que as críticas não elidem a qualidade artística, o vigor criativo, em que se sobressai sua preocupação com o dado social identificador e consequente, envolvendo o ser que se debate em dificuldades econômicas nas redes intrincadas do seu meio e do seu momento histórico. A lição de Balzac, Stendhal e Flaubert floresce e se deixa acrescer de dados que – contraditoriamente – chegam a empobrecer a complexa teia de interesses que envolvem as personagens, uma vez que a plasmação se "enrijece", tendo em vista a força "fatal" dos elementos biológicos, como é o caso do estranho romance, anterior ao ciclo dos Rougon-Macquart, denominado *Madeleine Férat* (1868).

Aliás, em seu *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880), Zola busca escapar a concepções fatalistas, esgrimindo o termo "determinismo" e considerando que as personagens são elementos em constante observação, cuja vida se dá por meio da aplicação de teorias sociobiológicas e – cumpre dizê-lo – da imaginação do autor, que, em todo caso, não pode ir além das possibilidades entrevistas no meio social, nas condições históricas e na pesada carga biológica que cada personagem recebe. Daí a força da bebida e da miséria em Étienne de *Germinal*, herdadas de sua mãe Gervaise (*L'Assommoir*) ou a preponderância da doença uterina em Madame Campardon (*Pot-Bouille*), cuja vida retrata a observância de estritas regras de convivência da burguesia francesa.

Ecos Zolanianos?

A relação com as ciências biológicas e médicas é um dos cernes da questão. Muitos literatos do século XIX se viram às voltas com a força do pensamento de Claude Bernard, Taine, Charles Darwin e tantos outros. A questão que se coloca para o intérprete das relações entre Zola e Machado poderia centrar-se no seguinte: qual o tom que caracteriza a entrada na matéria tratada?

Nunca é demais repetir que Zola se socorre de modo fundamental da ciência, sobretudo aquela ligada à fisiologia e à genética para embasar o próprio desenvolvimento de sua saga, cujo nome não deixa margem a dúvidas: "História Natural e Social de uma Família no Segundo Império". O romance final é um tributo à cultura científica, representada pelo doutor Pascal, que cria e educa sua sobrinha no amor ao estudo e se apaixona por ela, tal um Pigmaleão moderno. A utopia iluminista da força da ciência parece reviver na visão do sábio que refaz, na sobrinha e no filho que resultará desse amor, o possível progresso da espécie humana.

Em Machado, a relação com as ciências se reveste de ambiguidade inescapável. Homem do seu tempo, nosso autor acompanha com interesse – flagrante em suas crônicas – o desenvolvimento das cidades, o incremento da concepção científica na vida quotidiana, os avanços da medicina, ao mesmo tempo que se permite o sal da dúvida. Sua formação, revelada sobretudo na segunda fase de sua produção, ligada aos moralistas franceses, à visão galhofeira de um Laurence Sterne e ao relativismo de um Arthur Schopenhauer, não lhe permitiria a adesão maciça ao credo cientificista do século.

No entanto, *Madeleine Férat* nos leva a uma indagação, aliás já feita por mais de um crítico, ao longo dos anos: não haveria, na trama elementos que seriam retomados por *Dom Casmurro*? Esse é o mote para buscarmos possíveis ressonâncias zolanianas na obra de Machado. Seria algo paradoxal, embora não impossível, que a escola – vergastada por ele – lhe fornecesse temas, desenvolvimentos narrativos e situações.

Em Eugênio Gomes[858], por exemplo, as aproximações se fazem presentes, embora o autor não chegue a concluir de modo categórico que tenha havido influência zolaniana propriamente dita, ligada à teoria da impregnação do útero, proposta pelo doutor Prosper Lucas (1847-1850)[859], a qual vincularia para sempre a mulher a seu primeiro amante, em vista da permanência das características de seu sêmen, em caso de qualquer gravidez futura, mesmo que resultante de relação com outro homem. Tal concepção embasa a apropriação feita pelo autor

francês de ideias e teorias que escamotearam a singularidade do ser humano, em favor de condições gerais pré-existentes.

Algo que chama a atenção nos romances é o fato de as duas crianças apresentarem semelhanças com os presumidos "amantes". No caso do francês, de fato houve uma ligação amorosa anterior ao casamento, que teria conformado o útero de Madeleine; no caso brasileiro, tal dado não existe e a possível semelhança, aliás indicada inicialmente por Capitu, adviria de uma extraordinária qualidade imitativa de Ezequiel. Mais tarde, Bentinho se colará a essa ideia, jamais a abandonando e conferindo – desse modo – à parecença uma força probante mórbida e absolutamente pessoal.

No entanto, uma questão preliminar deve ser evocada: Machado de Assis conheceria a obra francesa e ter-se-ia deixado levar por algo da trama e – sobretudo – da visão naturalista da mesma? As pesquisas, até hoje, não indicam de modo probante o conhecimento da obra francesa por parte de nosso autor[860]. Fica-se no campo das indagações embasadas por semelhanças de enredo, sem que se leve em consideração a amplitude do trabalho realizado por Machado quanto ao tema da sedução e do mistério da mulher, algo corrente na Belle Époque[861].

Além disso, a fatura da obra brasileira dá margem à ambiguidade para a qual concorrem a narrativa em primeira pessoa, os desvãos da memória, já que os fatos se deram muito antes de o narrador escrever sua história e a "castração" simbólica de Bentinho, inculcada desde a infância, uma vez que tinha sido destinado pela mãe a ser padre, portanto infértil. Já o romance francês nos apresenta um narrador onisciente que tudo explica, chegando mesmo a considerações de ordem científica a respeito da questão central: "Ela não explicava a si mesma as fatalidades fisiológicas que subtraíam seu corpo à ação de sua vontade; ela não compreendia aquele trabalho secreto de seu sangue e de seus nervos que a tinha tornado para sempre a mulher de Jacques."[862] Passemos, agora, à conhecida teoria do humanitismo, reflexo de um amálgama paródico de tantas teorias cientificistas, e expressa tanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quanto em *Quincas Borba.* Sua enunciação já apresenta problemas de credibilidade, não apenas pelo fato de proceder de um "filósofo" extravagante e, ao fim e ao cabo, enlouquecido, como por sofrer de um esquematismo empobrecedor, que faz Brás Cubas chamar ao romance – seja para prefigurá-lo, ou caracterizá-lo – a mais lapidar das personagens-filósofos da cultura ocidental: o inquebrantável e simplório otimista Pangloss de Voltaire.

Ainda sob o signo da paródia está "O Alienista" (1881-1882), escrito logo após *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em momento propício a certa desconfiança em relação à visão de

cultura que entronizava a ciência[863]. É como se a valorização do conhecimento científico tivesse encontrado seu apogeu e – paradoxalmente – o último quartel do século trouxesse descrédito de tantas teorias e preceitos.

Toda a história de Simão Bacamarte nos faz penetrar numa espécie de mundo às avessas, em que o sentido parece se ter deslocado: assim, a ciência, para ficarmos no dado mais evidente, não é propriamente curativa, mas espoliativa da liberdade, da normalidade, da sociabilidade mais imediata e comezinha. Nada impede, portanto, o alienista de buscar o seu oposto, a sua negação: ao fim e ao cabo, descobre-se – graças ao conjunto de características tidas por qualidades pelo senso comum – o verdadeiro motivo para o estudo do desregramento das faculdades psíquicas, encarnado pelo próprio médico. Além do excesso teórico e prático da medicina, há como que uma violência doutrinária e prática que a transforma em elemento de cisão da pequena sociedade local.

Deletério como poucos, além de desagregador, Simão Bacamarte seria o oposto do doutor Pascal da obra de Zola. Como se percebe, o relativismo de Machado e sua propensão à ironia – em que não falta o vezo voltairiano do absurdo de certas concepções de mundo em vista da experiência quotidiana – não permitem ter uma visão engrandecedora da ciência, fazendo-a aproximar-se do embuste, como, aliás, qualquer teoria totalizante.

Se passarmos para o capítulo das doenças físicas, veremos que, em Machado, algumas delas têm o caráter da surpresa, algo mais próximo dos românticos que a viam, sobretudo nos jovens, como um corte na vida, uma supressão da marcha da beleza e do prazer. É o caso de tantas heroínas do fim do século XVIII e da primeira metade do século XIX, das cortesãs e – curiosamente – de um rapaz, Manduca, personagem de *Dom Casmurro*, que contrai lepra e morre em consequência disso.

Bentinho não esconde do leitor a podridão do corpo, a feiura do adolescente, mas as contrasta intensamente com a beleza, a juventude e o futuro do amor por Capitu, assim como faz a presença do doente se colorir de uma disputa política, na forma de polêmica particular, sobre a Guerra da Crimeia.

É preciso ressaltar, sobretudo, que a personagem permanece na memória do narrador; quarenta anos depois, ele a relembra e reconfigura, não apenas como um jovem que se vai prematuramente, mas como uma possibilidade de vida refeita e "justificada" parcialmente, graças a uma troca de cartas sobre o conflito oriental.

A interrupção súbita e inesperada da juventude se dará também com Flora, ceifada precocemente pela morte e sempre presente na memória de Pedro e Paulo, em *Esaú e Jacó* (1904). Aliás, cumpre ressaltar que o fim da vida da adolescente se transporta para um registro de beleza e encantamento, que só mesmo sua condição de "deusa" romana poderia contemplar: "Flora acabou como uma dessas tardes rápidas, não tanto que não façam ir doendo as saudades do dia; acabou tão serenamente que a expressão do rosto, quando lhe fecharam os olhos, era menos de defunta que de escultura. As janelas, escancaradas, deixavam entrar o sol e o céu."[864] Por sua vez, a degradação física e morte de Brás Cubas se fazem com tal placidez e comedimento que a própria causa (pneumonia) é prontamente substituída, na pena do narrador, por outra: a ideia de um emplasto anti-hipocondríaco. Como se vê a inventividade científica é vista, ironicamente, como "causa mortis".

Outra morte que reclama para si teatralidade e miséria da condição humana, muito mais do que apenas degradação física, é a de Rubião, que se coroa com um cetro imaginário e tem seu falecimento caracterizado pelo narrador, de forma implacável na sua ironia, como uma "abdicação".

Em Zola, ao contrário, a degradação física e a morte são, em larga medida, tributárias de causas perfeitamente conexas (miséria, bebida, doenças degenerativas) e a relação com a natureza, em seus aspectos mais nauseantes ou embrutecedores, tem certa preponderância. À guisa de exemplo, vejamos o fim de *Nana*. O narrador não se permite terminar o livro, após a morte da personagem principal, sem uma descrição pormenorizada da dissolução fétida do cadáver e o arremata pela integração do ser humano com os animais: "Parecia que o vírus adquirido por ela nas sarjetas, sobre carniças toleradas, aquele germe com o qual havia envenenado todo um povo, acabava de subir-lhe ao rosto e o tinha apodrecido."[865] O paradigma figurativo da animalidade é recorrente. Se recorrermos a Gervaise, veremos que "ela não tinha sorte, ela não morria como ele [Coupeau]. Limitava-se a caretas de macaco fugido[866]. Alzira, a pequena corcunda de *Germinal*, que morre de fome e frio, apresentava uma "magreza de pássaro agonizante na neve"[867].

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado apresenta, na caracterização de Eugênia e na doença de Marcela, dados que poderiam ter sua origem no naturalismo. Na verdade, a questão é mais complexa e merece exame. Comecemos por Eugênia, a "flor da moita", que Brás Cubas não cansa de vilipendiar, já pela sua origem (adulterina), já por seu problema físico (defeito na perna) que a faz mancar, assim como Gervaise, por exemplo. Pobre, sem qualquer

apoio social à parte os cuidados maternos, deixa-se beijar por Brás, que não hesita em lhe consignar a origem: "Pobre Eugênia! Se tu soubesses que ideias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem."[868] Nessa passagem, estamos em pleno domínio da ignomínia, pois a personagem feminina não pode ser vista como interesseira ou gananciosa, sendo, talvez, a mais digna de toda a obra, malgrado sua condição socioeconômica e aspecto físico. Aliás, o próprio nome escolhido para a filha adulterina é irônico, pois carrega a ideia de alto nascimento, nobreza de origem.

Ao término do romance, ocorre a reviravolta simbólica, já que o próprio narrador, verdadeiro terrorista de credos, instituições e reputações, é obrigado a revelar – ainda que tangencialmente – a nobreza de caráter da personagem. Não há o recurso à animalização, mas, ao contrário, a profunda compreensão da singularidade do ser humano, às voltas com a adversidade imperiosa:

> visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei... Agora é que não são capazes de adivinhar... achei a flor da moita, Eugênia, a filha de Dona Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste.
> Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe as mãos, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste[869].

Portanto, Eugênia, malgrado sua penosa condição social, vai além do lugar comum da moça pobre, doentia e enjeitada, sem cair na "redenção" romântica da mulher-anjo ou na degradação absoluta de figuras naturalistas.

Passemos a Marcela, a antiga "cocotte", cuja enfermidade lhe destrói o rosto, enfeia a figura de graciosa beleza, mas não a faz lembrar nenhum animal. No entanto, o narrador se vale de uma expressão, "verme roedor", que poderia, eventualmente, ter base na corrente francesa, mas a explicação é cabal e mostra que sua origem metafórica é de ordem socioeconômica, a cobiça, desde sempre presente em sua história.

É interessante notar que a leitura da criação machadiana ganha um interesse especial – em termos de animalização – na figura do cão do filósofo Quincas Borba, de mesmo nome, o qual serve para ilustrar, de modo convicto e doutrinário, a relação com seu sistema filosófico: "Desde que Humanitas, segundo a minha doutrina, é o princípio da vida e reside em toda a parte, existe também no cão, e este pode assim receber um nome de gente."[870]

O intuito paródico se patenteia mais uma vez: diante de tantas ligações teóricas e figuradas com o mundo animal, nosso autor busca representar a estranheza, o caráter histriônico e radical das concepções do humanitismo por essa aproximação, guindada, nesse passo, à condição de corolário da teoria.

Como se vê, a estratégia de aproximação é a da desconfiança e o tom será sempre irônico, carregando no rebaixamento de crenças, ideias, realizações científicas que possam configurar sistemas totalizantes; Machado não se permite deixar nenhum edifício em pé: alopatia, homeopatia, a Bíblia, o espiritismo, formas de governo, casas legislativas, tudo passa pelo crivo do relativismo que solapa certezas fundantes dos princípios em jogo.

Uma Crítica Estratégica

À guisa de conclusão, pode-se dizer que Machado se manteve infenso ao movimento naturalista, tendo sido, respectivamente nos artigos sobre *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*, frontalmente contra a maneira pela qual é tratada a matéria literária do adultério e do crime paroquial. Estrategicamente, o crítico se arma para refletir melhor sobre o "modelo" que se oferecia ao Brasil da época, o qual estava em flagrante confronto com sua maneira de ver a arte e, muito possivelmente, o caminhar da nossa literatura. Por essa razão, insiste numa particular perspectiva de avaliação, enfatizando o todo da integração entre o "eu" e o mundo que o cerca, sem priorizar o dado extraliterário (biologismo), prefigurador de comportamentos e situações.

A história literária, no entanto, contradisse sua perspectiva, já que o caminho da criação, no Brasil e em outros países, soube aclimatar as ideias naturalistas, tirar fruto delas e chegar a bons resultados estéticos, haja vista o sucesso de crítica e de público de Zola e seus seguidores, perfazendo a irradiação da corrente naturalista pelo mundo ocidental.

Não se pode dizer, no entanto, que Machado estivesse inteiramente errado em relação à fatura das obras, na medida em que suas observações sobre os dados psicológicos das personagens se mostram corretas, constituindo o ponto alto de seus comentários, sobretudo porque insistem na possibilidade do trabalho de imaginação do leitor e na plasmação de personagens mais complexas, para as quais o leitor deve dar atenção, buscando fruir de modo mais amplo e intenso não apenas o "fatalismo" de sua vida na terra, mas as possibilidades amplas que o mundo apresenta a cada um.

A personagem, em Machado, não se sujeita a um dado biológico ou racial, mas a um conjunto de motivações, interesses e possibilidades sociais que a torna mais complexa, pluridimensional, engendrando a suspeita (Capitu), a decadência psíquica (Rubião), a diafaneidade do simbólico (Flora) ou a contemplação abrangente de motivações que nos habitam (Conselheiro Aires).

Desse modo se fez sua obra, sem concessões à estética naturalista, que, por seu turno, deu a nossos literatos, mais uma vez, condições de refletir sobre a modernidade literária. Assim caminha a história literária, variada e instigante.

Bibliografia

ALENCAR, José de. *Iracema / Senhora*. São Paulo: Scipione, 1994.

BROCA, Brito. *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas: Vida Literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

CALHEIROS, Pedro Manuel Ferreira. *Du naturalisme au symbolisme: Madeleine Ferat de Zola et Dom Casmurro de M. de Assis, Interférences et lectures critiques*. Thèse du doctorat. Paris, 1990.

CANDIDO, Antonio (org.). *Sílvio Romero: Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos/Edusp, 1978. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira)

COULET, Henri (dir.). *Idées sur le roman: Textes critiques sur le roman français, XII-XX siècle*. Paris: Larousse, 1992. (Coll. Textes Essentiels)

COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Crítica de Araripe Jr.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. 3 v.

DINARTE, Sylvio (Escragnolle Taunay). *Estudos Críticos por Sylvio Dinarte* (*Escragnolle Taunay*)*: Literatura e Filologia II*. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1883.

FARIA, João Roberto. A Recepção de Zola e do Naturalismo nos Palcos Brasileiros. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *IV Jornada de Estudos Brasil-França: "Letras e Artes-Passagens"*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1997. (Documentos, 4; Série Estudos Brasil-França).

FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

GOMES, Eugênio. *O Enigma de Capitu: Ensaio de Interpretação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (Documentos Brasileiros)

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1985. (Coroa Vermelha: Estudos Brasileiros, v. 6).

MACHADO DA ROSA, Alberto. *Eça, Discípulo de Machado? Formação de Eça de Queirós* (*1875-1880*). Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1963.

MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4 v.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHELET, Jules. *L'Amour*. 14. ed. Paris: Calmann-Lévy, 1884.

NASCIMENTO, José Leonardo. *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX: Estética e História*. São Paulo: Unesp, 2008.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a Mulher Fatal: Análise da Presença Francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

RAMOS, Graciliano. *Infância* (*Memórias*). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

STENDHAL (Henri-Marie Beyle). Walter Scott et la "Princesse de Clèves". In: COULET, Henri (dir.). *Idées sur le roman / Textes critiques sur le roman français / XII-XX siècle.* Paris: Larousse, 1992. (Textes Essentiels)

ZOLA, Émile. *Germinal*. Paris: Pocket, 2007.

____. *L'Assommoir*. Paris: Fasquelle, 1983. (Le Livre de Poche)

____. *Thérèse Raquin*. Paris: Flammarion, 1970. (Garnier-Flammarion)

____. Préface. *La Fortune des Rougon*. Paris: Flammarion, 1969 (Garnier-Flammarion)

____. *Nana*. Paris: Flammarion, 1968. (Garnier-Flammarion)

____. *Thérèse Raquin suivi de Madeleine Férat*. Paris: Typographie François Bernouard, 1928.

13. A OBRA DE ALUÍSIO AZEVEDO

Orna Messer Levin

Nenhum escritor brasileiro perseguiu com tanta obstinação o projeto estético do naturalismo quanto Aluísio Azevedo (1857-1913). Entre 1881, quando surgiu no panorama nacional com *O Mulato*, e 1895, ano de lançamento de seu derradeiro romance intitulado *Livro de uma Sogra*, exercitou com tenacidade os princípios da literatura que se convencionou classificar, nos termos de escola, sob a etiqueta naturalista. Durante quinze anos Aluísio Azevedo construiu uma identidade autoral enraizada na adesão às estratégias da vertente estética com o qual sua própria trajetória artística, afinal, se mistura e confunde. Como romancista, Azevedo incorporou a pauta temática que as correntes do pensamento racionalista instituíram, em contraposição à metafísica, e se empenhou no aprimoramento das feições estilísticas do naturalismo. No entanto, a convicção a respeito do ideário estético nunca significou, em seu caso, um aprisionamento aos ditames do método experimental definido por Émile Zola, cuja obra, como se sabe, serviu de régua para o juízo que dele fizeram os contemporâneos. A bem da verdade, nem os romances do próprio Zola corresponderam integralmente às orientações de seus escritos teóricos. Tampouco o naturalismo francês assumiu um sentido unívoco em torno da liderança do mestre de Médan, conforme demonstram estudos recentes sobre o movimento[871].

Na obra ficcional de Azevedo, o processo de acomodação à fatura naturalista é perceptível, sobretudo, em livros como *O Mulato*, *Casa de Pensão* (1884), *O Homem* (1887), *O Cortiço* (1890) e *Livro de uma Sogra*. Esse conjunto formado por cinco títulos delineia os rumos que sua expressão artística adquiriu, em sintonia com os anseios renovadores da geração de 1870. Longe de representarem uma manifestação passageira de simpatia pela escola francesa, os romances seguem um plano ficcional gestado durante quinze anos, sob estímulo de um ideal político republicano. Esse leque de títulos sequenciais contém evidências do empenho contínuo do escritor para ajustar-se às diretrizes temáticas e formais do modelo estético que muitos, à época, acreditavam sintetizar o espírito moderno. Seguindo as sugestões lançadas na Europa, pensavam ser possível, por intermédio da ficção naturalista, suplantar entre nós as convenções desgastadas do romantismo, conquistar independência moral para a arte e promover, a um só tempo, reformas institucionais na ordem monárquica. A adesão ao naturalismo implicava a compreensão de que o romance deveria estar a serviço de um projeto de transformação mais profunda da sociedade brasileira, cuja estrutura administrativa, refletindo a mentalidade conservadora e patriarcal da antiga colônia, a geração republicana considerava incompatível

com a modernização que desejava implementar. Desse modo, firmava-se um compromisso da ficção com o momento presente, redirecionando as ações romanescas de acordo com a visão materialista fornecida pela vulgarização de um saber científico que se encontrava disponível no mercado graças às publicações estrangeiras. Em parceria com jornalistas, bacharéis e homens de letras, Aluísio Azevedo compartilhou das preocupações reformistas que marcaram os debates públicos durante o Segundo Reinado, dentre as quais se inseriu a busca de uma autonomia para o campo artístico. Movido pelo ideário científico do naturalismo ousou abordar na literatura questões controversas, tanto no âmbito da sexualidade e da educação religiosa, quanto no terreno jurídico e trabalhista, as quais contrapunham as alas conservadoras da elite dirigente aos chamados livres pensadores.

Convém lembrar que paralelamente a essa produção rotulada pela historiografia como genuinamente naturalista, Aluísio Azevedo fabricou uma série de romances em forma de folhetim, destinados à imprensa diária. No intuito de ganhar a vida como escritor profissional, criou narrativas de sabor popular, recheadas com episódios sentimentais, lances de aventura e ingredientes misteriosos. Essa ficção publicada em capítulos, no ritmo acelerado dos diários, comumente denominada de romance-folhetim, obtinha grande sucesso. Concebida dentro das convenções do melodrama romântico, agradava ao público leitor, servindo de impulso para ampliar as vendas dos jornais. Tanto os matutinos há muito estabelecidos no mercado quanto os recém-lançados recorriam aos rodapés de ficção para atrair e garantir a fidelidade dos assinantes. Na década de 1880, Aluísio Azevedo publicou em formato de folhetim narrativas que hoje gozam de pouco prestígio, a exemplo de *Mistério da Tijuca* (1882), *Memórias de um Condenado* (1882), *Filomena Borges* (1884) e *O Coruja* (1885)[872].

Aluísio Azevedo misturava na "ficção em fatias" as peripécias típicas do rocambole e da literatura de suspense aos motivos da escola naturalista, cuja aceitação ia sendo testada. Com frequência, motivos e situações introduzidos como experimento nos folhetins da imprensa ressurgiam nos romances de feição naturalista, após serem submetidos a cortes e variações[873]. Aparentemente, o escritor mostrava-se pronto a assimilar os princípios prescritos pelo romance moderno. Entretanto, não pretendia se indispor com a massa pagante de consumidores que o sustentavam, nem romper em definitivo com a crítica, que reprovava as práticas da escola naturalista. Azevedo parecia ciente de que a aceitação do modelo exigia um esforço de consolidação do novo pacto de leitura e, como dependesse das vendas, incluía capítulos com digressões teóricas em defesa de uma via intermediária:

> Diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso já se deixa ver sem que ele o sinta, sem que ele dê pela tramoia, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta. É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engodar, mas sem nunca esquecer o ponto de partida: a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto as de naturalismo se irão desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres.[874]

Em dois capítulos de *Mistério da Tijuca*, ambos expurgados da versão definitiva que a editora Garnier republicou em 1900 com nome de *Girândola de Amores*, Azevedo se pronunciou a respeito das expectativas dos leitores. Reconhecia a necessidade de continuar produzindo segundo fórmulas já superadas, por serem as únicas comercialmente rentáveis; de outra parte, enviava mensagens indiretas aos críticos que, atualizados com as tendências da ficção moderna, cobravam resultados consonantes com os novos paradigmas:

> No Brasil, quem se propuser a escrever romances consecutivos, tem fatalmente que lutar com um grande obstáculo – é a disparidade que há entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos.
> Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento. Os críticos, porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet.
>
> *Ponson du Terrail* é o ideal daquele; para estes Flaubert é o grande mestre.
> A qual dos dois grupos se deve atender – ao de leitores ou ao de críticos?
>
> Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público que é quem paga.[875]

É certo que Aluísio Azevedo apreciava Gustave Flaubert, de quem assimilara o gosto pelo exotismo oriental. Sua inventividade seguia a voga orientalista, de teor bíblico, presente em *Salammbô* (1862) e *La Tentation de Saint Antoine* (A Tentação de Santo Antônio, 1874) adotando, em menor grau, os processos realistas do autor de *Madame Bovary*. Nos folhetins, a imaginação de Azevedo se inclinava para certo exotismo e adquiria tonalidades fantásticas, na linha de um Hoffmann dissolvido em Théophile Gautier, por quem sabidamente cultivou uma predileção bem particular. Não por acaso, a sensualidade ambivalente da protagonista de *Mademoiselle de Maupin* (1834) serviu de substrato a vários perfis femininos secundários, visíveis na galeria de suas cortesãs homossexuais. De Gautier recebeu ainda as sugestões do erotismo místico, particularmente pulsante no último folhetim, *A Mortalha de Alzira* (1891), para o qual encontrou inspiração no conto "La Mort amourose" (A Morte Amorosa, 1836).

Redigido para os rodapés da *Gazeta de Notícias*, o folhetim *A Mortalha de Alzira* logo passou à versão encadernada. Rapidamente, a edição em livro ganhou reimpressões, sendo talvez o título de maior tiragem do autor. Tamanho sucesso pode atestar, de certo, a avidez do público do naturalismo pelos assuntos relativos à sexualidade desviante. E do ponto de vista de

um profissional que dependia do estouro de vendas, o romance demonstra seu incrível domínio sobre os mecanismos de manipulação dos efeitos de leitura, posto que soube capitalizar a curiosidade geral pelo interdito. Nesse último folhetim, Aluísio Azevedo revisitou o tema da histeria, caro ao naturalismo, ilustrando-o na figura de um padre que se tortura em virtude da paixão proibida por uma cortesã. Ângelo, o jovem pároco que fora criado no claustro, na França do século XVIII, vive dividido entre a devoção religiosa e as tentações terrenas nascidas de uma excitante fantasia erótica em relação à experiente Alzira. A interdição do desejo físico que a cortesã lhe desperta faz com que se entregue ao sonho de possuí-la. A paixão proibida adquire uma dose de morbidez romântica quando a morte de Alzira afasta, por completo, Ângelo da realidade, convertendo-o em vítima da superexcitação nervosa. A histeria do clérigo se manifesta no mergulho de uma vida onírica por meio da qual pode satisfazer os impulsos amorosos, até que sucumba cometendo o suicídio. A originalidade do livro está na construção histórica da histeria masculina a partir da oscilação entre a castidade virginal dos noviços, que se nutrem apenas da fé religiosa, e o comportamento libertino dos amantes, cronologicamente situado na corte de Luís XV.

Ora, toda a ênfase dada ao erotismo místico que, conforme se viu, operava um ajuste do conto de Théophile Gautier à temática anticlerical do naturalismo, apesar de agradar aos leitores distanciava o romance brasileiro da disciplina científica preconizada pelos princípios da escola. Por isso, *A Mortalha de Alzira* surpreendeu negativamente os críticos poucos meses após o romancista ter recebido elogios pela boa realização d'*O Cortiço*. Ao ser questionado, Azevedo justificou a publicação do folhetim declarando tratar-se de uma brincadeira sem consequências. Sempre premido pelas carências financeiras, alegava ser obrigado a produzir narrativas "ao correr da pena" nas quais recorria às fórmulas fantasiosas do romantismo, temperadas com pitadas sensacionalistas. Assim, a despeito do acolhimento extraordinário que os romances com expedientes folhetinescos receberam por parte de leitores comuns, a historiografia literária os desconsidera. Antes, convencionou-se distingui-los daqueles propriamente naturalistas, nos quais se fixaram os momentos de realização plena da escola, identificando-a com a noção de realismo vigente.

Nesse sentido, há um consenso de que a trajetória ficcional de Aluísio Azevedo atingiu seu ápice com a publicação d'*O Cortiço*, livro que marcou um grau ascendente em relação aos precedentes no tocante ao retrato da vida brasileira. O romance representa o pico da maturidade artística de Azevedo e é tido como obra-prima do movimento. Visto nessa perspectiva, *O*

Cortiço, sem dúvida, lhe conferiu maior notoriedade, embora como folhetinista já desfrutasse de algum reconhecimento. O livro favoreceu também a consagração do naturalismo brasileiro que pôde ingressar na série da boa literatura nacional. Vale lembrar, entretanto, que o percurso de afirmação da escola nunca chegou a ser pacífico. Se para os leitores comuns a prosa suscitava curiosidade e simultaneamente desconforto, para uma parcela da crítica avessa aos expedientes da nova poética, os quais reputavam de má qualidade por julgar que retratassem de maneira crua ou inverossímil os comportamentos humanos, as publicações de Azevedo soavam como uma afronta. A ofensa aos bons costumes e à moralidade pública era evocada para depreciar os lançamentos de Aluísio Azevedo. Invariavelmente, manifestações de repúdio contra cenas consideradas impróprias vinham à tona. Por vezes, os detratores da escola apresentavam cobranças a propósito de uma alegada falta de rigor na criação das personagens. Os amigos próximos e os simpatizantes das rodas literárias tratavam de retrucar tais censuras, apresentando contra-argumentos em defesa das suas escolhas e elogiando seu talento[876].

Tal como ocorreu na França, os romances de Aluísio Azevedo sempre levantavam polêmicas e com *O Cortiço* não foi diferente. As disputas que mobilizavam opiniões na imprensa se tornaram inerentes à luta retórica empreendida pelos naturalistas na busca de legitimação para uma arte que se pretendia descomprometida com a moral burguesa. Além do ataque moral, o romance naturalista foi vítima da visão preconceituosa da crítica, que o via como um mero transplante da matriz estrangeira, acusando Aluísio Azevedo de falsear as coisas nacionais. Em virtude da noção de realismo que vigorava à época, o escritor se tornou alvo dileto desse tipo de recriminação. Não raro o censuravam por proceder à imitação servil de fórmulas importadas. Somente quando *O Cortiço* chegou às livrarias, entendeu-se que o romancista tivesse conseguido finalmente atender às expectativas de nacionalização da escola, muito embora resenhistas, como João Carlos de Medeiros Pardal Mallet, insistissem em apontar a obra como uma simples cópia de *L'Assommoir* (A Taverna, 1876), de Zola[877].

Seria difícil indicar com precisão em que circunstâncias Aluísio Azevedo tomou contato, pela primeira vez, com o ideário naturalista. O biógrafo Jean-Ives Mérian ressalta a importância de sua permanência no Rio de Janeiro, entre 1876 e 1878, período durante o qual teve oportunidade de atuar como desenhista no jornalismo ilustrado. Muito jovem, Azevedo já dominava as técnicas rudimentares do desenho graças às lições recebidas do professor italiano Domingos Tribuzzi, em São Luís do Maranhão, de onde partira com o sonho de ser pintor profissional[878]. Sentia-se desmotivado com a rotina dos serviços no comércio, para o qual havia

sido encaminhado pelo pai. Decidiu vir à Corte, aos 19 anos, no intuito de realizar estudos preparatórios de ingresso na Academia de Belas-Artes. Tinha planos de completar a formação com uma viagem à Itália. Contudo, os sonhos se frustraram por falta de patrocínio e viu-se obrigado a procurar trabalho. Azevedo contou então com o apoio de conterrâneos, como o escritor Joaquim Serra (1838-1888) e o irmão Artur Azevedo (1855-1908), que o introduziram nas redações de pequenas revistas ilustradas. O jovem maranhense iniciou uma colaboração regular fazendo caricaturas para os periódicos *O Fígaro* (1876), *Mequetrefe* (1877) e *Comédia Popular* (1878), notórios incendiários de campanhas contra o regime monárquico. Vinculando-se ao jornalismo de oposição, pôde acompanhar de perto a fermentação do espírito contestador que o pensamento político de viés republicano insuflava em artistas e homens de letras. Nos desenhos que criou nessa fase de estadia no Rio de Janeiro é possível notar, conforme destacou Jean-Ives Mérian, o crescente descrédito pelas instituições oficiais do Império e os ataques constantes que Aluísio Azevedo dirigia aos membros da Igreja Católica. Suas charges ilustram várias reivindicações programáticas dos positivistas no que tange às reformas do governo e, em especial, às demandas na área sanitária e educacional. Muitas das propostas veiculadas nas ilustrações seriam incorporadas, anos mais tarde, aos argumentos de sua prosa ficcional[879].

A essa altura, já circulavam no Rio de Janeiro os livros de Zola, que arrebanhava adeptos por todas as partes da Europa. Assim como no velho continente, onde os romances ganhavam tradução para o alemão, italiano, polonês e russo, no além-mar a divulgação da produção naturalista se favorecia de uma rede eficiente de distribuição montada por livreiros e representantes de casas editoriais. Paralelamente à venda de livros, traduções vernáculas dos folhetins de Alphonse Daudet e dos irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt recebiam estampa na imprensa diária de vários países, chegando também ao Brasil[880]. Em 1878, referências a *L'Assommoir* surgiram repetidas vezes em artigos redigidos como reação ao aparecimento de *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Diante da contenda na imprensa, menções a Zola induziram a divulgação de um estudo bibliográfico cujo objetivo, segundo o redator, era "fazer justiça" e defender o romancista das acusações de obscenidade a que vinha sendo submetido na nossa Corte[881]. No meio letrado fluminense, os romances de Zola arregimentavam admiradores à proporção que também iam eletrizando ferrenhos inimigos da escola. Como em toda a parte, o triunfo conquistado pelos naturalistas franceses inspirava a adoção do ideário. O sucesso gerava uma multiplicação veloz de obras calcadas nas orientações do líder. Pouco surpreende, portanto, que na esteira dessa voga internacional Aluísio Azevedo incorporasse em maior ou menor escala as sugestões colhidas na leitura dos

franceses e se abeberasse na vertente lusitana, que encontrou em Eça de Queirós seu modelo mais expressivo.

O falecimento inesperado do pai de Aluízio Azevedo, o distinto comerciante David Gonçalves de Azevedo, que exercia funções de vice-cônsul de Portugal em São Luís do Maranhão, obrigou o ilustrador das revistas fluminenses a voltar para a terra natal. Na província, David Azevedo gozava de respeito e admiração. Ocupou a presidência do Gabinete Português de Leitura e a vice-presidência da Sociedade Dramática Maranhense, além de pertencer aos quadros do Grande Oriente do Brasil – Vale do Lavradio, organização maçônica que teve por grão-mestre o visconde do Rio Branco (José Maria da Silva Paranhos)[882]. De linhagem inglesa, essa agremiação se voltava às iniciativas filantrópicas e se caracterizava pelo conservadorismo, tendendo a cultivar uma relação harmoniosa entre o Estado e a Igreja, ao contrário da linhagem francesa, a do Vale dos Beneditinos, em cujo comando figurava o jornalista Joaquim Saldanha Marinho, que defendia posições mais liberais, a saber, a extinção do trabalho escravo e a separação dos poderes. Segundo nos relata Josué Montello, nessa ocasião, ao retornar à província, Aluísio Azevedo teria recebido incentivo intelectual de Celso de Magalhães (1849-1879), poeta e promotor público egresso da Escola de Recife, que causava furor proferindo conferências e redigindo artigos com forte orientação científica. Sob sua influência, teria adquirido lições filosóficas e aprofundado os conhecimentos teóricos a respeito dos postulados de Auguste Comte.

Na terra natal, Aluísio Azevedo continuou na senda do jornalismo profissional. Tornou-se redator e cronista de folhas alinhadas com o pensamento liberal. Integrou o grupo responsável pelo jornal *A Flecha* e participou d'*O Pensador*, periódico criado para se contrapor ao ultraconservador *A Civilização,* o bastião dos religiosos do Seminário Santo Antônio. Chegou inclusive ao posto de redator-chefe da *Pacotilha*, o primeiro diário do Maranhão, em que estampava matérias de crítica virulentas contra os costumes locais[883]. Atuando como jornalista, envolveu-se nos confrontos cada vez mais radicais que as colunas do periodismo alimentavam na região. No Maranhão, era comum surgirem, da noite para o dia, folhas concebidas nas trincheiras de grupos conservadores e liberais para servirem de tribuna à troca de provocações mútuas[884]. Assim, envolvido nesse contexto de ofensivas programáticas, Aluísio Azevedo repassou para o romance uma missão panfletária, semelhante à do jornalismo que praticava na província, de modo que sua estreia literária foi uma espécie de braço estendido da atividade que desempenhava como redator.

O Mulato nasceu do clima de hostilidades predominante na imprensa do Maranhão. A primeira edição, que contabilizou mil exemplares, veio à luz em junho de 1881 pela tipografia do jornal *O País*, de propriedade de Temístocles Aranha, pai do escritor Graça Aranha (1868-1931). O volume causou celeuma na sociedade local, conforme atestam as matérias difamatórias estampadas nos periódicos de São Luís e atualmente transcritas no volume pioneiro que Josué Montello organizou reunindo textos de circunstância[885]. Antes do lançamento de *O Mulato*, ao qual a crítica costuma atribuir a responsabilidade pela introdução do naturalismo entre nós, Aluísio Azevedo redigiu peças de teatro e arriscou uma estreia modesta na ficção, assinando o volume *Uma Lágrima de Mulher* (1879). O romance cria uma delicada fantasia amorosa, imersa na atmosfera de um romantismo tardio que transcorre nas Ilhas de Lipari, no longínquo mar da Sicília. Esse primeiro livro afeito às convenções da prosa sentimental não obteve qualquer repercussão. Mas, percebe-se n'*O Mulato* resquícios dos mesmos elementos românticos. O traçado idealista persiste, transparecendo, por exemplo, no perfil dos protagonistas, Raimundo e Ana Rosa, que chegam a dar a impressão de não serem pessoas reais. Contudo, na composição geral da narrativa, dedicada ao problema da miscigenação, a ótica naturalista prevalece. Isso se evidencia tanto no delineamento minucioso que Aluísio Azevedo faz dos costumes maranhenses, tomados alternadamente na cidade e no campo, os quais passam a exercer maior pressão sobre os destinos das criaturas, quanto nos retratos das pessoas comuns, cujas feições são indicativas do intuito realista calcado na observação direta da vida ordinária.

Em vez de situar as ações numa ilha distante, dessa vez Aluísio Azevedo focalizou a cidade de São Luís do Maranhão elegendo-a como pano de fundo para a intriga amorosa. A linha de ação principal gira ao redor da paixão do bacharel Raimundo da Silva pela heroína Ana Rosa, filha do rico comerciante português Manoel Pedro da Silva, o Manuel Pescada, que vem a ser tio paterno do herói. O amor dos jovens encontra um grave impedimento para oficializar-se devido à recusa de Manuel Pescada em aceitar o pedido de casamento formalizado pelo sobrinho, que ignora ser mulato. Durante uma viagem à fazenda abandonada de São Brás, Manuel Pescada revela a Raimundo sua condição de filho bastardo do irmão, o traficante de escravos José da Silva, com a escrava Domingas. É só nesse momento que o bacharel, cego para a história familiar, toma conhecimento de seu passado. Um forte preconceito de cor, somado à mentalidade escravocrata que vigora na sociedade maranhense, impõe-se como proibição à união dos amantes. Inconformada, Ana Rosa decide entregar-se ao primo. Estando ela grávida, ambos planejam uma fuga. No entanto, a solução fracassa porque os amantes são

interceptados pela ação do cônego Diogo, que havia sido anteriormente flagrado em adultério com D. Quitéria, esposa do finado José da Silva, e testemunhou o assassinato dela pelo marido. Valendo-se da situação, o cônego aproveitava para continuar íntimo da família, torna-se confessor de Ana Rosa e evita a saída dela; em seguida, sugere que a moça faça um aborto. De outra parte, é ele que intervém persuadindo o caixeiro Luís Dias a assassinar Raimundo para substituí-lo na união com Ana Rosa. Uma vez executado o plano, o romance termina com Ana Rosa flagrada em completa harmonia ao lado do caixeiro e da família que juntos constituíram.

Estudos comparativos demonstraram que Aluísio alterou o manuscrito d'*O Mulato* quando publicou o volume, em 1881. Ao lançar a segunda edição, em 1889, como parte das comemorações pelo primeiro aniversário da Abolição, introduziu outras modificações. Na versão original do romance, tanto Raimundo quanto Ana Rosa morriam. Já na edição definitiva, o desfecho substitui a tragédia passional pela ironia. Com essa solução do conflito, o escritor insinua, simultaneamente, a conveniência dos laços matrimoniais regidos pelo preconceito que a sociedade patriarcal alimentava contra os mulatos e a volubilidade da alma feminina[886]. Aluísio Azevedo, apesar de lançar mão de expedientes oriundos do melodrama romântico, a exemplo do mistério em torno das origens de Raimundo e do rapto frustrado de Ana Rosa, e a despeito de incluir passagens descritivas impregnadas de lirismo, evita fazer justiça ou punir os criminosos. Tudo se resolve com a demonstração irônica da continuidade de esquemas tradicionais de poder, fundados nas aparências da sociabilidade burguesa, que se preservam em virtude da pressão exercida pelo ambiente tacanho da província.

O caráter exemplar dos tipos sociais explica a deformação, não raro caricatural, que afeta os contornos de certas personagens pintadas com tintas fortes para representar o ambiente provinciano. A experiência que o escritor acumulou sendo cenógrafo e ilustrador talvez o tenha induzido a acentuar as tonalidades dos retratos. Na galeria masculina, o desenhista destacou o trio formado por Raimundo, Manuel Pescada e cônego Diogo, cada qual se fazendo porta-voz de uma linha de pensamento. Manuel Pescada representava o tipo pesado e chato de negociante, que usava calças de brim e paletó de alpaca. O cônego se apresentava sempre imponente com sua batina lustrosa e simulava pose de aristocrata, exibindo meias de seda escarlate e sapato polido. Raimundo fazia o tipo culto do europeu elegante, metido em roupa de casimira e chapéu de sol.

> Formavam, dizia este último [Raimundo], chasqueando, sem tirar o charuto da boca uma respeitável trindade filosófica, na qual, ali, o Sr. Cônego representava a teologia, o Sr. Manuel, a metafísica, e ele, Raimundo, a filosofia positiva, o que, aplicado à política, traduzia-se na prodigiosa aliança dos três governos – o do papado, o monárquico e o republicano!

No romance, Manuel Pescada corporifica a imagem da burguesia comercial maranhense que se forjou com a vinda de imigrantes lusitanos. Uma vez enriquecidos, estes se uniram em matrimônio a famílias tradicionalmente vinculadas à economia agrária, de base escravocrata. O pai de Ana Rosa, viúvo de Mariana, mora com a sogra, D. Maria Barbara, a quem prometeu jamais dar a neta senão a um branco de lei, português ou descendente direto de portugueses. Em consideração às tradições e aos escrúpulos de classe, seguia as normas daquela sociedade sem hesitar, atuando junto aos setores conservadores da política local. Raimundo, por seu turno, encarna a figura elegante do bacharel com ideias avançadas e hábitos estrangeirados. Formado com distinções em Coimbra, deixou boa reputação nos países europeus por onde esteve, em especial Alemanha e Suíça. Experimentou uma fase de vida boêmia antes de decidir retornar ao Brasil, aos 26 anos, a fim de desvendar o mistério que cercava sua vida. Por intermédio de suas falas, Aluísio Azevedo procurou disseminar o discurso positivista e o conhecimento científico. No capítulo dedicado à viagem que Raimundo realiza para conhecer a fazenda da família, em companhia de Manuel Pescada, abre-se o pretexto para uma dessas explicações didáticas em que a razão contrasta com as superstições e assombrações próprias da fantasia popular. Diante da cruz que marcava o local onde seu pai havia sido assassinado, Raimundo não quis se ajoelhar para rezar, contrariando o costume local. Questionado pelo tio, que duvida de seu sentimento religioso e do amor a Cristo, mal contém o riso. Em seguida, se recompõe e explica que

> não desdenhava da religião, que a julgava até indispensável como elemento regulador da sociedade. Afiançou que admirava a natureza e rendia-lhe o seu culto, procurando estudá-la e conhecê-la nas suas leis e nos seus fenômenos, acompanhando os homens de ciência nas suas investigações, fazendo, enfim, o possível para ser útil aos seus semelhantes, tendo sempre por base a honestidade dos próprios atos.

Na circunstância dessa viagem, a defesa da racionalidade científica por parte de Raimundo tem contraponto na revelação da origem uterina apresentada por intermédio de cenas lúgubres e fantasmagóricas de cunho romântico. De volta às terras do passado, Raimundo compreende sua situação e as causas dos constrangimentos criados pela gente da cidade. Ali, na tapera abandonada, tudo parece ganhar sentido. Sua lógica materialista contraria o preconceito da sociedade e serve para expor os argumentos abolicionistas do romance: "– Mas, replicava-lhe uma voz interior, que ele mal ouvia na tempestade do seu desespero; a natureza não criou cativos! Tu não tens a menor culpa do que fizeram os outros, e no entanto és castigado e amaldiçoado pelos irmãos daqueles justamente que inventaram a escravidão no Brasil!"

O drama pessoal de Raimundo, embora carregado de mensagens doutrinárias e

inverossimilhanças, repercute o tom da militância anticlerical e abolicionista infiltrado em *O Mulato*. Ao abordar o assunto amoroso à luz da problemática social da miscigenação, Aluísio emprestou à literatura um papel crítico de grande coragem. Desnudando relações íntimas entre portugueses e escravas, pôs em questão a hipocrisia de toda a sociedade brasileira e, principalmente, do clero, na figura de um padre promíscuo e corrupto a quem responsabiliza pela arquitetura do golpe fatal contra o bacharel. Os excessos da caricatura do cônego Diogo, agindo em cumplicidade com o rebanho que ele conduz, espiritual e moralmente, fazem pensar numa provável contaminação das leituras de Eça de Queirós, autor do romance *O Crime do Padre Amaro* (1875), contrário ao celibato. O assunto da vida religiosa tratado por escritores românticos portugueses, a exemplo de Alexandre Herculano, em *Eurico, o Presbítero* (1844), recebeu nas mãos de Zola uma revitalização de viés naturalista, em *La Faute de l'abbé Mouret* (O Crime do Abade Mouret, 1875), de onde podem ter vindo as sugestões que Aluísio incorporou, pela intermediação de Eça de Queirós. Em *O Mulato*, a perspectiva naturalista transforma o clérigo em um homem comum, tão suscetível aos vícios e às taras como qualquer outro ser vivo. Enquanto produto biológico e social, o padre Diogo não se distingue dos pares. Pelo comportamento vil e hipócrita, despido da espiritualidade cristã, se iguala à mediocridade dos maranhenses. E como qualquer mortal, comete crimes pensando nas vantagens da proteção financeira.

A nota anticlerical d'*O Mulato*, fortemente acentuada na pessoa do clérigo, embora extensiva à sociedade maranhense, respinga na imagem das personagens femininas cujas práticas devocionais são associadas ao obscurantismo. O romance enfatiza o retrato negativo de senhoras como dona Maria Bárbara, dona Quitéria e Maria do Carmo, que dedicam tempo e energia a rituais da fé romana. Caracterizadas como mulheres supersticiosas e cruéis, as damas carolas expressam a advertência erguida no livro contra os perigos que a educação religiosa e o fanatismo comportam em uma sociedade moderna[887]. Os efeitos corruptores da fé excessiva surgem associados principalmente às mulheres, tidas como seres frágeis e, por esse motivo, vulneráveis à deformação psicológica. Segundo a análise naturalista, a ausência de atividade sexual em donzelas virgens e jovens viúvas criaria, como consequência, uma propensão maior para a vida religiosa. Se ressentido pela insatisfação das necessidades fisiológicas, o corpo feminino se inclinaria para o desequilíbrio nervoso. O problema se manifestaria no mau gênio e na religiosidade extrema, advindo a conclusão de que as mulheres que não contraem núpcias na idade certa enfrentam o perigo da beatice.

Quanto a isso, o perfil da protagonista, a donzela Ana Rosa, dá a medida do estudo de temperamentos femininos que Aluísio pretende executar em *O Mulato* sob a lente do experimentalismo naturalista. Segundo o narrador, Ana Rosa nasceu fraca e necessitou de cuidados para sobreviver. Salvou-se, graças aos bons serviços de um médico formado na universidade de Montpellier, o doutor Jauffret, que conquista rapidamente a confiança da família. O clínico encarna a voz da autoridade científica inserida no novo paradigma da ficção como prova de verdade. Dirige as decisões familiares correndo na via paralela às opiniões do cônego Diogo, representante dos desvios produzidos pela instituição católica. Órfã de mãe, a menina cresce e recebe uma educação burguesa: aprende de cor a gramática do mestre Sotero dos Reis, conhece os rudimentos da língua francesa, faz trabalhos de agulha e toca modinhas sentimentais ao violão e ao piano. Ana Rosa canta com voz de contralto, servindo várias vezes de anjo da Verônica nas procissões da quaresma. Na puberdade aparecem-lhe as fantasias e surgem os caprichos alimentados pela leitura de românticos, como a *Graziella* (1852) de Lamartine. Aos 15 anos, a menina percebe a transformação importante que está em curso no seu espírito e sente o chamado do corpo. Seguindo o destino da espécie, desperta para o instinto de procriação desejando encontrar um marido a quem pudesse encher de cuidados.

> A quem? Não sabia dizê-lo, mas amava. Sim! Fosse a quem fosse, ela amava; porque sentia vibrar-lhe todo o corpo, fibra por fibra, pensando nesse – Alguém – íntimo e desconhecido para ela; esse – Alguém – que não vinha e não lhe saía do pensamento; esse – Alguém – cuja ausência a fazia infeliz e lhe enchia a existência de lágrimas. Passaram-se meses – nada!

A mulher entendida como presa da fisiologia resume na pessoa de Ana Rosa o traço naturalista que começa a se esboçar. Na obra de Aluísio Azevedo, explicações psicofisiológicas irão impulsionar, a partir da estreia d'*O Mulato*, o desenvolvimento da trama, sempre apoiadas no ambientalismo de Hippolyte Taine. Os sintomas descritos nos manuais científicos despontam. Cansaço, crise de nervos, choro, tosse e mal-estar são respostas físicas que, segundo a ótica das ciências biológicas, a agitação sanguínea produz nas personagens. Essa sintomatologia é combatida com banhos e passeios à pé, de acordo com as prescrições oferecidas pela medicina de então. O despertar da sexualidade traz fadiga, entorpecimento e sensações de embriaguez. Ao entrar em contato com o desejo amoroso que "palpita" em sua carne virgem, Ana Rosa perde a razão e age movida pelo instinto de fêmea. O narrador compara o efeito da atração física por Raimundo ao de um vinho forte, que inebria os sentidos. Daí porque a jovem, no dia seguinte, deixar-se ficar sem ânimo, prostrada no quarto, a cismar entre os lençóis. De fato, somente o determinismo fisiológico justifica o comportamento licencioso de

uma moça tímida e inexperiente, educada segundo princípios morais rígidos, que se atira inesperadamente nos braços do primo, forçando-o a consumar o compromisso amoroso. Se os imperativos do corpo ditam as iniciativas de Ana Rosa, o ambiente tradicional maranhense trata de acomodá-las às conveniências sociais. Em muitos aspectos, a conduta amorosa da protagonista d'*O Mulato* fecunda e prepara o embrião de futuras personagens femininas que irão sucedê-la no exame da família burguesa.

O estudo da vida familiar continua em *Casa de Pensão*, cujos fragmentos iniciais vieram à luz na *Folha Nova,* logo nos primeiros meses de 1883. A publicação saiu no mesmo jornal em que Aluísio Azevedo já havia colaborado com um folhetim, *Mistério da Tijuca*, rebatizado de *Girândola de Amores* na edição da Garnier. Curiosamente, a publicação de *Casa de Pensão* nessa folha não prosseguiu. É bem provável que os rodapés tenham sido suspensos devido à assinatura de um contrato firmado com o editor Filinto da Silva, que em junho do mesmo ano anunciava o início da distribuição do romance em fascículos. Esta edição comercializada em cadernos avulsos, hoje uma verdadeira raridade bibliográfica, incluía belas gravuras do artista Aurélio de Figueiredo[888]. A primeira edição integral de *Casa de Pensão* chegou às livrarias apenas em maio de 1884, pela Tipografia Militar de Santos, sem ilustrações. Sabe-se que a tiragem inicial esgotou-se rapidamente, pois de imediato a livraria Faro & Lino, onde Aluísio Azevedo podia ser encontrado em conversação com amigos, preparou uma segunda edição, incorporando as ilustrações dos fascículos, como parte de sua coleção popular.

A propósito de um encontro que teria ocorrido com o escritor nas dependências da loja Faro & Lino, o crítico Araripe Júnior estampou uma carta aberta na *Gazeta de Notícias* para manifestar sua opinião favorável ao romance que já era motivo de polêmica. Dirigindo-se ao amigo Aluísio Azevedo, que se filiava à chamada escola zolaniana, demostrou afeto para marcar oposição aos ataques desferidos por Carlos de Laet nas páginas do *Jornal do Comércio*. Araripe Júnior achava louvável o empenho corretivo empreendido na exposição "da coisa tal qual ela é". Empenho, aliás, que considerava impossível de ser executado portas adentro pela polícia, a quem, em seus argumentos, caberia zelar pela saúde pública e pelos bons costumes. Aceitando o alargamento da esfera da ficção com disposições realistas, Araripe Júnior entendia ser permitido a um romance "genuinamente brasileiro" exibir qualquer tipo de escabrosidade flagrada na intimidade dos quartos, uma vez que mostrando "cousas" e "mulheres de carne e osso" o escritor lograva combater práticas condenáveis melhor do que a polícia[889].

Foi o mesmo Araripe Júnior quem reconheceu no estudo de costumes desenvolvido em *Casa*

de Pensão semelhanças com o episódio criminal popularmente conhecido como "Caso Capistrano" que chocou os fluminenses em 1873. O crítico identificou no núcleo dos acontecimentos romanceados ingredientes que lembravam o do célebre conflito familiar que culminara na execução do estudante João Capistrano da Cunha na movimentada Rua da Quitanda. Estudante da Escola Politécnica, à época sob a direção do visconde de Rio Branco, João Capistrano da Cunha foi morto a tiros pelo também estudante baiano Antônio Alexandre Pereira, após ter sido absolvido pelo júri da acusação de violentar Júlia Clara Pereira, irmã do assassino. Ao ser questionado sobre os motivos do crime, o executor declarou tê-lo praticado "em desafronta da honra de sua família que foi ofendida por Capistrano na pessoa de sua irmã". As coincidências entre as circunstâncias dos dois homicídios permitiam concluir que Aluísio Azevedo tivesse colhido dados no caso policial ainda vivo na memória dos habitantes da Corte. A proximidade do relato com o conteúdo das matérias jornalísticas produzidas a respeito da tragédia induzia os leitores a lerem o volume como um romance *à clef*. Um articulista da *Gazeta da Tarde*, seguro de que o escritor se referia a pessoas de renome, desafiou o promotor público a tomar providências contra o que lhe parecia desrespeito com as "sepulturas ainda quentes" e uma exposição inaceitável de gente conhecida na cidade à irrisão e a comentários de toda ordem[890]. "Quem não conhece madame Brizard, o Lambertosa, a Lúcia, o Pereira e outros?", questionava o resenhista indignado, sob o pseudônimo "alma de outro mundo".

É compreensível que *Casa de Pensão*, partindo da cobertura jornalística dada ao caso Capistrano, produzisse reações contundentes. O autor apresentava uma interpretação naturalista para a vingança e romanceava as causas que motivaram o delito. Com base no caso verídico, propunha uma versão clínica da problemática familiar examinada desde o interior de uma habitação coletiva. Desse modo, fulminava o espaço doméstico, a intimidade do lar burguês, tomando-o como ponto de observação do processo de corrosão de valores éticos e morais que, na visão naturalista, era extensível a toda a sociedade.

A problemática habitacional do Rio de Janeiro, raiz da pensão de madame Brizard e João Coqueiro, serve para situar o ambiente no qual se arma e desenvolve o conflito de temperamentos, que conduz à morte do maranhense Amâncio. O enredo de *Casa de Pensão* cruza o destino de Amâncio Vasconcelos, jovem maranhense recém-desembarcado no Rio de Janeiro, com o da família de João Coqueiro, estudante da politécnica e proprietário de uma ampla residência convertida em pensão. Coqueiro, pretendendo arranjar um bom casamento para a irmã caçula, Amélia, convida o endinheirado Amâncio a morar na residência deles. Em

cumplicidade com a esposa francesa, a experiente madame Brizard, conspira e incentiva Amélia a conquistar as atenções do rapaz da província. A pensionista Lúcia, enquanto isso, disputa com a donzela o afeto de Amâncio. As virtudes de Amélia logo cativam Amâncio, que passa a financiar os caprichos da família. Contudo, posterga a decisão de casamento; sonha em conquistar o amor de Hortência, esposa de Luís Campos, com quem mantém um insistente jogo de sedução. Coqueiro é alertado sobre o caso por Amélia, que intercepta a correspondência de Amâncio e Hortência. Percebendo que o inquilino se esquivava do compromisso, o proprietário da pensão apresenta à justiça uma queixa formal alegando ter sido Amélia vítima de abuso e desonra. O júri, no entanto, absolve Amâncio da acusação. As provocações dos estudantes que comemoram nas ruas o veredito do tribunal geram um sentimento de humilhação em Coqueiro. O locador decide, então, vingar a injúria supostamente sofrida. Encontra seu inquilino no Hotel Paris, onde o maranhense comemora a absolvição na companhia de uma prostituta. Os mesmos universitários que antes haviam festejado a sentença de Amâncio, agora aplaudem seu algoz.

A casa de madame Brizard e João Coqueiro, núcleo espacial da intriga, é mais do que um simples cenário pintado ao fundo para o desenrolar das ações. Muito pelo contrário, a pensão parece ter vida própria, já que se impõe com o poder de transformar a conduta dos inquilinos, agindo sobre temperamentos e sensibilidades vulneráveis. Toda a ambientação construída a partir da rotina de necessidades e afazeres comuns sugestiona as personalidades[891]. Sob efeito desse ambiente fechado em si mesmo, que aos poucos se vai revelando nocivo, os caracteres tendem a responder com comportamentos equívocos. E quanto a isso, a casa equivale a uma espécie de laboratório no qual o romancista analisa, à luz do determinismo, as reações que experimentam os seres abrigados sob um mesmo teto.

A visão pessimista que se depreende da derrocada moral da pensão não esconde a tese naturalista do livro. Na degradação progressiva da residência encontra-se uma advertência dirigida aos leitores a respeito dos malefícios supostamente produzidos pelas pensões particulares. Aluísio Azevedo advoga, no âmbito da questão habitacional, que a convivência íntima de pessoas sem vínculo de sangue ou parentesco possa representar um perigo à célula familiar, a ponto de pôr em risco a sociedade. Historicamente, o negócio imobiliário na Corte mostrou-se bastante rentável devido ao déficit de moradia. Há décadas vinha sendo praticado por imigrantes portugueses e costumava ser explorado também por viúvas arruinadas, que sublocavam quartos para a complementação da renda familiar[892]. Todavia, esse tipo de locação era recebida com reservas por setores contrários à exploração comercial de imóveis

residenciais. Do ponto de vista moral, muitos diagnosticavam o negócio como uma forma de promiscuidade ameaçadora. Na apresentação que redigiu para o folhetim publicado no diário *Folha Nova*, retirada da edição em livro, Aluísio Azevedo externou sua opinião contrária ao negócio. Retornou ao assunto na crônica "Casa de Cômodos", recolhida no volume póstumo *Touro Negro*. Sob um ângulo diverso, retomou o tema das habitações coletivas no romance *O Cortiço* ao tratar da transformação de uma estalagem popular no bairro de Botafogo em Avenida, como decorrência da ascensão social do ambicioso imigrante português, o taverneiro João Romão.

Inversamente, seguindo na direção contrária ao percurso ascensional por que passa o cortiço de Romão, a *Casa de Pensão* entra em processo declinante. A residência de madame Brizard, antes famosa pelos hóspedes notáveis, decai, ganha subdivisões internas, à medida que a situação financeira dos proprietários se agrava.

> A célebre casa de pensão de Madame Brizard, outrora tão animada e concorrida, transformou-se num desses melancólicos sobradões de alugar quartos que se observam a cada canto do Rio de Janeiro e onde, promiscuamente, se aninha toda a sorte de indivíduo, mas de indivíduos que já foram alguma coisa ou de indivíduos que ainda não são nada.

A casa converte-se em um melancólico imóvel de aluguel, degrau inferior na escala dos sobrados existentes no Rio de Janeiro daquele tempo. O declínio da moradia reluzente, antes frequentada por homens importantes, políticos e gente respeitável, simboliza no romance a degradação moral da sociedade ali representada em miniatura. No plano doméstico, essa tendência declinante responde pelos desvios de conduta no âmbito da sexualidade e pela sucessão de patologias que lentamente conferem uma atmosfera hospitalar à moradia, ela mesma equiparável a um organismo doente.

De acordo com a perspectiva organizadora do relato, a fatalidade que encerra a trajetória descendente do herói resulta das mazelas que nele se potencializam. Como típico filho da burguesia maranhense, Amâncio Vasconcelos carrega os traços adquiridos por herança e encarna aqueles assimilados no contato com o meio. Descendendo de família portuguesa de posses ele cresce cercado de mimos pela mãe. Chega à Corte para ingressar na Faculdade de Medicina com a mente distorcida pelas leituras de Alexandre Dumas, Paul de Kock, Théophile Gautier e Lamartine. A literatura romanesca agiu sobre seu espírito sensível, iludindo-o com a fantasmagoria de Paris. O narrador informa que Amâncio desembarcou no Rio de Janeiro ansioso para concretizar as promessas de felicidade libertina colhidas nas obras francesas: "todo ele reclamava amores perigosos, segredos de alcova e loucuras de paixão". A ilusão

romanesca acendera em seus pensamentos um fervor pela volúpia, uma ânsia por aventuras imprevistas, que contrastava em tudo com o seu tipo físico acanhado, quase insignificante. Naquele rosto moreno, de pele imberbe, sem espinhas ou sofrimentos, não transparecia o despertar de uma imaginação fértil e embriagada pelas extravagâncias sentimentais da juventude, que muito teria contribuído para acentuar suas inclinações equívocas.

Dentro de uma lógica similar, os eventos marcantes da infância na província também teriam interferido na definição do caráter do protagonista. O temor à autoridade do pai, severo e pouco afetuoso, veio se somar a um ressentimento profundo que lhe causava a crueldade do mestre Antônio Pires, a gritar com uma voz áspera, aplicando brutalmente a palmatória, como se "dirigisse uma boiada". Vítima de métodos de ensino extremamente repressivos, Amâncio teria se domesticado, de modo a contornar arbitrariedades. Assimilou lições de hipocrisia e mostrou-se cada vez mais reservado. Pelas explicações do narrador, seus assomos de dignidade, desejos de justiça e de honra foram sendo sufocados. Para completar o quadro, o temperamento fraco e dissimulado do menino teria se expandido em virtude do leite ruim sugado do peito de uma ama sifilítica.

Uma vez transferido para o Rio de Janeiro, Amâncio descobriu maravilhado o sabor da vida sem freios e quis recuperar o tempo perdido. Foi logo atraído pelas noitadas. Frequentou teatro e botequins com colegas de boêmia e com mulheres fáceis, ao lado das quais podia satisfazer suas ânsias de prazer. O gosto pela pândega teria desarvorado um traço de sensualidade juvenil, reacendendo as lembranças da camaradagem brejeira com as mulatas na casa do velho Vasconcelos, em cujos aposentos se metia, quando menino, para ganhar afagos e sentir o calor das pernas fogosas das mucamas.

O recurso à rememoração das primeiras carícias, misturadas aos cuidados maternos, marca um expediente da técnica romanesca utilizado a fim de justificar o comportamento libertino de Amâncio. Tendo esse histórico de iniciação sexual, o protagonista teria, uma vez na Corte, cedido rapidamente ao apelo dos sentidos, desviando-se dos bancos escolares, que o aborreciam mais e mais. Assim, entende-se que, aguilhoado pelo ímpeto do apetite sexual, caiu em desregramentos, perdeu-se em cálculos infames e em degradantes suposições sobre como desfrutar do sabor das conquistas amorosas. Simultaneamente, por ser mimado e ingênuo, acabou ludibriado pelos companheiros de boêmia e, finalmente, viu-se enredado numa armadilha preparada por astutos negociantes, proprietários da pensão. De outra parte, sua natureza indisciplinada nos estudos de medicina acrescenta uma pitada de sátira mordaz que

Aluísio Azevedo dirige aos bacharéis, cujo retrato negativo, de quem só pensa no diploma em vez de interessar-se pelo conhecimento científico, serve de contraponto ao discurso naturalista em prol da valorização do talento e do trabalho profissional, em detrimento das práticas de favorecimento, bastante comuns na sociedade patriarcal.

O descenso transparece ainda no declínio do estado físico de Amâncio. Tão logo percebe a hipocrisia das atitudes de Coqueiro, de quem ouvira que "por moralidade não admitia em casa certas visitas", o estudante sente os primeiros espirros lhe cortarem "a teia dos raciocínios". Eram as bexigas, vulgarmente conhecidas por cataporas, que contribuíam para dar à casa uma impressão de enfermaria insalubre. Para alvoroço dos locatários, a doença viral ameaçava a pensão onde um hóspede tísico também se encontrava em estado crônico. Amâncio perdeu o vigor dos primeiros dias, ficou inapetente e fragilizou-se pela moléstia. Graças à dedicação de Amélia, que dissimulava cuidados desinteressados por ele, conseguiu superar a crise. Porém, mal o convalescente afastou a enfermidade, viu-se novamente enclausurado na pensão, em decorrência de dores reumáticas no peito. "Era o sangue de sua ama de leite que principiava a rabear", como previra outrora o médico da província, informa o narrador. A despeito do tratamento e da medicação prescrita para o reumatismo, o abatimento do enfermo acentua o aspecto hospitalar da habitação. Por recomendação médica, então, a família de João Coqueiro transfere-se com Amâncio para os arrabaldes, em busca de ares mais saudáveis.

Além das dores sofridas pelo maranhense, a saúde física e mental dos moradores da pensão complementam a visão clínica da fragilidade humana que o painel multifacetado do romance exibe, a pretexto de denunciar a curiosidade frívola de Amâncio. Enquanto o sedutor de Amélia e Lúcia, que gosta dos romances de José de Alencar, emagrece e se vê tomado de uma inesperada prostração, a filha de madame Brizard, a ensandecida Nini, rola os degraus da escada, partindo a cabeça em dois lugares, ao tentar fazer-lhe uma visita. A queda é o segundo baque provocado pela excitação nervosa de Nini. O desequilíbrio físico reitera sua instabilidade mental. Louca por não ter correspondência no amor, ela costuma soltar gritos agudos, arrancando as roupas ou mordendo os punhos toda vez que procura Amâncio. De modo semelhante aos ataques de histeria de Nini, os acessos de tosse do hóspede moribundo do quarto número sete perturbam Amâncio. Os gemidos e convulsões desesperadas do tísico, que luta asfixiado devido à debilidade dos pulmões, impressionam o espírito sensível do estudante de medicina, diante do qual o espetáculo da morte se mostra aterrorizador. A visão noturna do esquálido enfermo, a se contorcer em infinita agonia sobre a cama, repugna o jovem, de acordo

com o relato:

> Ficou impressionado. O homem estava muito aflito, debatendo-se contra os lençóis, no desespero da sua ortopneia. A cabeça vergada para trás, o magro pescoço estirado em curva, a barba tesa, piramidal, apontando para o teto; sentiam-se-lhe por detrás da pele empobrecida do rosto os ângulos da caveira; acusavam-se-lhe os ossos por todo o corpo; os olhos, extremamente vivos e esbugalhados, de uma fixidez inconsciente, pareciam saltar das órbitas, e, pelo esvaziamento da boca toda aberta, via-se-lhe a língua dura e seca, de papagaio, e divisavam-se-lhe as duas filas da dentadura.

Os sons roucos daquele cadáver humano, somados ao cheiro desagradável de suor que emana dos aposentos lúgubres do tísico português, dão à cena um aspecto mórbido de aniquilamento. O narrador, amparando-se no discurso científico, desenvolve uma análise minuciosa do processo de decomposição do corpo nu do paciente, observado a partir do olhar sobressaltado de Amâncio. Desse modo, o estudo sobre o temperamento fraco do sedutor rapaz maranhense permite ao romancista deter-se também na descrição da agonia terminal do velho tísico, que expira após contorcer os membros e golfejar sangue pelo chão do quarto.

Conforme se nota, Aluísio Azevedo leva adiante o foco na degenerescência física, que, na análise naturalista, integra uma das fases no ciclo de existência natural dos seres vivos. O capítulo dedicado à descrição da morte causada pela moléstia crônica do hóspede português desnuda a precária condição humana. Esse procedimento de focalização na anatomia da morte tem um precedente no livro *O Mulato*, no qual o narrador flagra os últimos movimentos da defunta dona Maria do Carmo, durante a Festa de São João. Em ângulo semelhante, comparece no testemunho frio da hora derradeira de tia Camila, a devota cristã do romance *O Homem* (1887). A atenção às patologias e ao corpo, retratado em passagens descritivas que ilustram a agonia terminal, caracteriza uma técnica recorrente da abordagem biológica adotada com a medicalização da ficção naturalista no Brasil[893]. Tomar o homem como parte orgânica da natureza e analisá-lo dentro da dinâmica de forças exercidas pelo meio resume um dos caminhos pelos quais se buscou proceder o desnudamento das condutas sociais.

Não por outro motivo, o narrador de *Casa de Pensão* adentra os cômodos para vasculhar a vida íntima dos inquilinos, devassar pensamentos e expor desejos sexuais. A voz privilegiada do observador possui desenvoltura e desprendimento para captar os segredos insuspeitos dos moradores da residência de madame Brizard. Tanto é capaz de revelar articulações sigilosas quanto de transitar com liberdade, testemunhando diálogos a meia voz. Tal como uma lente de cientista, amplia manobras em que as personagens dissimulam afetos, sustentam falsas aparências ou procuram inescrupulosamente garantir recursos financeiros. Em outros termos, o olhar indiscreto do narrador se orienta pela suposição de que a verdade do romance naturalista,

concebido sob a chancela de um rigoroso exercício documental, reside na exibição pública das fraquezas humanas e dos vícios comuns à sociedade brasileira. As paredes que circunscrevem o espaço da pensão formam, portanto, um universo ficcional equivalente ao microcosmo criado em laboratório. Na reclusão da casa de uma família decadente, o romance de Aluísio Azevedo ilustra a luta desesperada que hóspedes e proprietários travam entre si pela sobrevivência.

Depois de introduzir embrionariamente a tese sobre a histeria feminina na caracterização de Ana Rosa, protagonista d'*O Mulato,* e de indicar a presença desse traço psicológico na constituição de Nini, em *Casa de Pensão*, Aluísio Azevedo atribui importância estrutural à histeria na composição d'*O Homem*, romance que lançou, em outubro de 1887, cercado de grandes expectativas. Reclames espalhados na imprensa especulavam sobre o conteúdo erótico que o anúncio de um estudo clínico sobre o tipo feminino potencializava. A publicidade em torno do lançamento causava sensação. O escritor advogava a seriedade do trabalho e prometia n'*O Homem* dar prosseguimento aos estudos sobre a formação da família burguesa no Brasil. Entretanto, realizava, sem dúvida, um deslocamento no tema da nevrose, até então marginal em enredos naturalistas, já que centrava o eixo da narrativa na progressiva demência da protagonista, Madalena, filha do abastado conselheiro Pinto Marques. O romance ressaltava uma disposição inédita em acompanhar de perto as consequências psicofisiológicas da infecundidade de uma bela heroína fluminense, virgem e órfã de mãe.

Embora pelo título o romance indique a relevância da figura masculina no tocante à questão reprodutiva, na prática, o enredo se organiza exclusivamente ao redor das ações de Madalena, ou melhor, de Madá, como era apelidada a herdeira do conselheiro, cujo nome circulou, de início, emprestando título ao romance. É possível que no intuito de generalizar a problemática sexual das mulheres, conforme sugeriu um crítico da época, Aluísio Azevedo tenha preferido designar o romance pelo termo associado à potência fálica do gênero masculino, em vez de usar a alcunha da protagonista, como fizeram Flaubert em *Madame Bovary* e Zola em *Nana* (1879), por exemplo. O título deu motivos a reclamações. Tratando-se de um estudo de caso, o romance pressupunha um acordo sobre a verdade dos fatos expostos, à qual o leitor deveria aderir. Daí a advertência inclusa na página de abertura, em que se lia "Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do naturalismo ideias bem seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu". Na sequência, logo abaixo, Azevedo usou citações de tratados terapêuticos sobre a alienação mental e uma frase do conde de Buffon, em que o cientista precursor de Charles Darwin no estudo das espécies afirmava ser o sono uma forma de

existência tão real quanto outra qualquer. Os pressupostos da ficção estavam ali apresentados. Porém, a despeito do alerta e das citações, o romance causou descontentamento nos que consideravam os sofrimentos de Madalena menos um retrato reconhecível do tipo feminino verdadeiro do que traços de um ser de exceção ou totalmente imaginário.

No romance *O Homem*, Aluísio Azevedo narra a evolução da doença mental de Madalena. A primeira de uma série de sucessivas crises nervosas ocorre quando Madá recebe a notícia de que Fernando, com quem planejava se casar, estava prestes a partir para a Europa. A viagem de Fernando, sem previsão de retorno, acontecia pois ele descobrira ser filho ilegítimo do conselheiro. Madalena e Fernando haviam sido criados juntos sem conhecer o parentesco. Após ser advertido pelo conselheiro Pinto Marques de que o casamento seria impossível, Fernando partiu para viver no exterior. Madalena permaneceu em companhia do pai, carinhoso e compreensivo, que passou a organizar bailes na residência da família, a fim de encontrar-lhe um bom marido. Tudo parecia bem até que surgiram novos estremecimentos nervosos marcados por temores, pesadelos e por uma inapetência constante. Os abalos se tornam frequentes após a notícia da morte de Fernando. A cada crise, o médico particular, doutor Lobão, é chamado para atender a menina. Após uma convulsão, o médico alerta sobre o risco de seu estado evoluir para a histeria, insistindo na urgência do casamento, única saída, segundo o seu diagnóstico, para as premências do organismo. Madalena concorda e parece se interessar pelos pretendentes que se apresentam nos bailes. Contudo, sofre outros ataques. O conselheiro decide, então, levar a filha para dar um passeio pela Europa. Durante a viagem, Madalena visita o cemitério para ver o túmulo dos célebres amantes Heloísa e Abelardo, além de mosteiros e igrejas. O turismo religioso no velho continente desencadeia na jovem um fervor místico, uma religiosidade crescente que conduz a histeria em direção à beatice. Madalena pensa em ingressar num convento. No Brasil, o convívio com a tia carola, dona Camila, acentua sua devoção cristã. Na esperança de solucionar a moléstia e as manias da filha, o conselheiro providencia a mudança da família para uma casa na Tijuca.

Da janela da nova residência, Madalena avista a pedreira vizinha. Passa a se distrair observando os corpos nus dos trabalhadores. Certa manhã, decide subir o morro com o pai e por não ter forças suficientes para caminhar de volta, desce nos braços de Luís, português musculoso e viril. O contato físico com o trabalhador que havia se oferecido para carregá-la, desencadeia uma nova etapa da nevrose, na qual a jovem durante o sono imagina um idílio amoroso ao lado do musculoso rapaz. Nos diversos sonhos imagina-se amante de Luís, que na

vida real está noivo de Rosinha, irmã da bondosa criada de Madalena, a também portuguesa Justina. À noite, Madá tem fantasias eróticas com Luís. Por pudor, acorda na manhã seguinte envergonhada dos desejos lascivos, enojada do cheiro das flores e irritada com o gosto que sente na boca. Mas seus delírios excitantes de luxúria aumentam dia a dia, piorando o desequilíbrio mental. Em contato com a libido, Madá é tomada pelas visões oníricas de prazer ao lado do rapaz. Com o passar do tempo não consegue mais distinguir os sonhos da realidade. Sonha com a maternidade e ao acordar tem rompantes agressivos. Um sintoma de sua conduta violenta se manifesta quando, transtornada pela visão que tem do coito de um casal de rolas, esmaga os bichinhos. Outro sinal dessa deterioração mental vem com a perturbação que Madalena sente ao presenciar a entrega da cama dos noivos, Luís e Rosinha, simbolizando a lua de mel eterna dos nubentes. Querendo vingar a traição de que se imagina vítima, convida os recém-casados a visitá-la e os envenena com xarope de estricnina. O desfecho do romance coincide com a alucinação de Madalena. Completamente alienada da realidade, a filha do Conselheiro acaba presa e conduzida à Casa de Detenção dentro de uma camisa de força, enquanto Pinto Marques chora a perda da única filha.

Parece correto afirmar que *O Homem* não se limita a dar explicações fisiológicas para a histeria feminina segundo os antigos, que identificavam sua origem nas pressões uterinas. Quando a doença de Madalena foi diagnosticada, doutor Lobão declarou: "O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno; se não lho permitem, dana! Ora aí tem!" Por recomendação médica realizou-se na moça a compressão uterina, mas a intervenção se mostrou inócua. Doutor Lobão, porta-voz do jargão científico, especula sobre os desdobramentos da saúde mental da paciente e gostaria de vê-la internada em sua clínica particular. O doutor é solicitado com regularidade pelo comendador. É ele quem prenuncia as consequências da inatividade dos órgãos femininos. Contudo, suas falas explicativas são pontuais. Ao longo da narrativa prevalecem, em contrapartida, as extensas passagens em que o narrador tenta traduzir, com auxílio de imagens modeladas pela poesia bíblica do *Cântico dos Cânticos*, as fantasias sexuais de Madalena. Ao se deter na exposição das afecções psíquicas da donzela, a quem a realização do primeiro amor é vedada, *O Homem* traz à tona a realidade de um mundo interior em perturbação, que atenua, por assim dizer, o discurso naturalista nos moldes de *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1880) de Zola. Aluísio Azevedo pareceria estar ampliando, pela extensão que conferiu aos sonhos, o espectro da investigação psicológica relacionada aos recalques de ordem social. E nisso residiria a originalidade inventiva do livro que, de acordo com Sérgio Paulo Rouanet, seguia indiretamente os passos

trilhados por Sigmund Freud em sua concepção não orgânica da histeria[894].

Rouanet esclarece que o distúrbio emocional de Madá guarda as características da neurose histérica comum a várias pacientes de Freud. Na protagonista de Aluísio Azevedo a moléstia se manifesta de forma mista, pois mistura os aspectos somáticos das inervações às fobias. As reações corporais mais recorrentes em Madalena são a tosse, o estalar de língua e as convulsões, ao passo que a angústia transparece na aversão que ela tem por insetos, rãs, aranhas e sapos, configurando um tipo de zoofobia. E para além dos sintomas da neurose histérica que simbolizam o recalque de impulsos sexuais, Madalena apresenta um quadro de delírios psicóticos através do qual se evade da realidade, procurando compensar nas alucinações sua infelicidade amorosa[895].

Tal como retratada, a loucura da heroína d'*O Homem* contém um fundo de insatisfação sexual imposta às mulheres pela ordem familiar, em consonância com a moralidade burguesa. O romance de Azevedo quer perseguir em minúcias descritivas a eclosão de uma incontornável carga erótica que assombra o imaginário feminino com suas forças quase diabólicas. Pelo teor do relato sobre a patologia nervosa, o livro, evidentemente, chocou os leitores. À luz da literatura médica, o autor acusa o despreparo de moças de berço, educadas na tradição romântica ou iludidas pela religião, em lidar com a descoberta da sexualidade. Pouco ortodoxo na exibição da natureza devassa da fêmea, *O Homem* não passou pelo crivo da crítica, que considerou o desvio mental de Madalena fruto de fantasias extravagantes, em nada verossímeis. Os delírios noturnos transcritos com a chave do lirismo bíblico davam aos mais pudicos a impressão de serem desregramentos artificiais, sem correspondência com a verdade empírica. Falava-se em sujeiras, vícios e desvios infernais que a sociedade polida não poderia suportar. Em suma, Aluísio Azevedo voltava a causar polêmica com seu livro, alvo de restrições em tudo semelhantes àquelas com que seriam recebidos, no ano seguinte, os romances *Hortência* (1888), de João Marques de Carvalho (1866-1910), *O Cromo* (1888), de Horácio de Carvalho (1857-1933), e *A Carne* (1888) de Julio Ribeiro (1845-1890).

Quando *O Cortiço* surgiu, em 1890, o romancista já havia sido alvo de inúmeras recriminações morais devido à ousadia com que fustigava os tabus da sociedade brasileira. Controvérsias de toda ordem mobilizavam a imprensa. As polêmicas, é claro, funcionavam também como elemento de promoção das vendas. Editores e livreiros lucravam com as contendas. A casa Garnier obteve bons resultados com a reedição de *O Mulato* em 1889; preparava, por isso, uma tiragem estimada em 5 mil exemplares para *O Cortiço*. O editor

anunciou nos jornais a adoção de uma matriz de impressão idêntica à da editora Charpentier, selo dos naturalistas franceses, dando sinal de que o prestígio da escola servia de chamariz para os leitores. Talvez assumisse como certo o valor comercial dos volumes de Aluísio Azevedo, ciente das garantias de que se esgotassem rapidamente com ajuda da cobertura jornalística que os colegas de ofício lhe forneciam.

A primeira notícia sobre *O Cortiço* surgiu nas páginas de *A Semana*, de Valentim Magalhães, em 31 de outubro de 1885. A pequena coluna "Aluísio Azevedo, Novas Obras" informava a respeito da preparação de uma série de cinco romances, cada qual de tamanho semelhante ao volume *Casa de Pensão*. O conjunto ganharia a designação de "Brasileiros Antigos e Modernos". Supõe-se que a matéria tenha sido plantada pelo próprio autor que integrava a redação da revista[896]. A ideia seria revelar o plano de uma obra cíclica, análoga em vários aspectos à série francesa dos Rougon-Macquart, de Émile Zola. Com essa matéria, Azevedo aguçava a curiosidade dos leitores na direção do realismo sociológico, pois reafirmava seu compromisso com o estudo da vida brasileira. De acordo com a revista, o romancista infatigável ambicionava construir uma obra de fôlego, unida por um pilar central que atravessaria os cinco romances: *O Cortiço*, *A Família Brasileira*, *O Felizardo*, *A Loureira* e *A Bola Preta*. Nessas narrativas conectadas entre si, Aluísio Azevedo declarava querer cobrir cinco períodos distintos da história do Império, desde a Independência até então (1822-1887), durante os quais acreditava estar em andamento uma profunda transformação. De acordo com sua projeção, a exposição da marcha evolutiva empreendida pela sociedade brasileira culminaria, em breve, na "completa regeneração dos costumes impostos pela revolução", leia-se, a República.

O regime monárquico começava a ruir de maneira acelerada, corroído pelo desgaste da Guerra do Paraguai e pela ofensiva do pensamento liberal. As expectativas de mudança, não por acaso, animavam intelectuais a prever um fim próximo para o domínio da coroa bragantina, a partir do qual, imaginavam alguns, se eliminariam os problemas que detectavam como o legado de uma exploração colonial predatória. Dentre as questões de fundo recorrentes na obra de Aluísio Azevedo verifica-se a herança negativa deixada pela colonização portuguesa, notadamente nos ingredientes de uma mentalidade mercantil que se infiltrou na estrutura patriarcal da nossa sociedade. Caberia à literatura moderna a missão de diagnosticar os males do processo histórico, fazendo-se testemunha participativa do tempo presente. Nesse aspecto, ele expressava o desejo dos romancistas de converter a ficção em fonte confiável de

conhecimento da realidade brasileira, a fim de reforçar a nacionalidade e contribuir para a educação dos leitores futuros. Nas suas próprias palavras, "legar às gerações uma cópia fiel dos fatos políticos e sociais representados nas personagens que terão fatalmente de desaparecer com o reinado de Pedro II"[897].

Por razões que desconhecemos, o plano do romance cíclico malogrou. Apenas *O Cortiço* veio à luz pelo selo Garnier, mantendo vestígios do traçado original. Nesse único volume restante, Aluísio Azevedo aglutinou as linhas de força do ciclo anunciado em *A Semana*. O eixo da narrativa gira ao redor da ascensão do ex-taverneiro português, João Romão, inescrupuloso proprietário da estalagem popular que se transforma em membro respeitável da burguesia fluminense. Por meios escusos, isto é, roubando, explorando trabalhadores e trapaceando fregueses, o rude João Romão consegue enriquecer e obter consentimento para desposar a herdeira do barão Miranda, comerciante português de tecidos e morador do sobrado vizinho com quem de início mantém um relacionamento litigioso. Para contrair o casamento com Zulmira, Romão livra-se da a ex-cativa Bertoleza com quem vivia em regime de concubinato. A obstinação do imigrante João Romão em enriquecer e galgar todos os degraus da escala social delimita o vetor nuclear d'*O Cortiço*, ao redor do qual correm, por vias paralelas, as linhas complementares e interdependentes, envolvendo, de um lado, a rica família de Miranda no sobrado vizinho e, de outro, os trabalhadores do cortiço administrado pelo taverneiro.

A trajetória vitoriosa de Romão representa o sucesso dos imigrantes guiados pelo sonho de enriquecimento. Na perspectiva do naturalismo essa riqueza acumulada graças à ganância adquire um sinal negativo, sendo expressão de outra espécie de desequilíbrio psíquico. Tal como as personagens histéricas, Romão apresenta os distúrbios mentais gerados pela vontade de subir. Em seus delírios de riqueza, ilustra o desvio de conduta da burguesia fluminense, cuja fortuna se fez por meio da exploração e do abuso dos mais fracos. Pelo comportamento inescrupuloso que demonstra e pela lógica pecuniária, Romão encarna o capitalista capaz de tudo para ascender socialmente. E, nesse sentido, sua ascensão simboliza no romance o declínio dos valores morais.

No outro extremo, o romance acompanha o percurso declinante de Jerônimo, o colono português que, uma vez instalado nos trópicos, se deixou seduzir pelo amor da mulata Rita Baiana. O colono honesto e disciplinado no trabalho que realizava na pedreira de propriedade de João Romão perdeu o rumo, inebriado pelo prazer do gozo sexual. Seu declínio moral, segundo a tese do romance, tem por consequência a relativização da ética do trabalho como

reflexo direto da adaptação à natureza americana. Vigorosa e luxuriante, esta se impôs sobre o comportamento do imigrante. Diante da fatalidade da ação do meio, ele não encontrou forças para resistir, entregando-se ao amor, à luxúria e à bebida. Em contraste com a ascensão fulgurante de Romão, a queda vertiginosa de Jerônimo sinaliza as imposições de um meio que degrada e elimina os mais fracos. A queda ainda tem desdobramentos na eliminação da família nuclear e, no limite, na iniciação sexual da filha do colono pela mão de Pombinha, a "flor do cortiço".

O Cortiço retoma o problema habitacional que afligia a população fluminense, redimensionando o estudo da moradia coletiva desenvolvido em *Casa de Pensão*. A escolha do cenário circunscrito pela estalagem, no entanto, pareceu aos contemporâneos ser plágio das trilhas abertas por Zola em *L'Assommoir,* romance bastante conhecido, dentre outros motivos, devido à adaptação teatral que esteve em cartaz na tradução do jornalista e diretor da *Gazeta de Notícias*, Ferreira de Araújo[898]. Em ensaio fundamental sobre o livro, Antonio Candido especificou os pontos que aproximam e distinguem Aluísio Azevedo do romance que lhe serviu de matriz[899]. Para além do empréstimo evidente, no entender do crítico, o romancista aprofundou o retrato do microcosmo urbano, conferindo densidade particular ao embate de ações focalizadas no interior d'*O Cortiço* brasileiro. O livro nacionaliza as diretrizes do modelo, na medida em que caracteriza o funcionamento de uma lógica selvagem de acumulação financeira que animaliza as relações numa sociedade patriarcal, recém-egressa da ordem escravocrata. A partir desse entendimento, a potência panfletária das metáforas de sabor naturalista adquiriu valor mimético. A ausência de motivações para o extraordinário enriquecimento do protagonista, que aos olhos dos contemporâneos de Aluísio Azevedo tornava Romão inverossímil, passou a ser compreendida como um modo violento de obtenção de ganhos o qual, em última instância, equivaleria às próprias condições de exploração existentes no país. Essa mudança na aceitação do alcance dos pressupostos ficcionais do romance naturalista mais importante de Aluísio Azevedo repercutiu no modo pelo qual se lê *O Cortiço* atualmente.

Pioneiro, Aluísio Azevedo encampou na ficção as teses acerca da questão habitacional. A casa de madame Brizard e a estalagem de João Romão ganham feições orgânicas. A denúncia visava mostrar a cara antipática das moradias coletivas, um cancro a ser exposto em defesa da intervenção higienista. Na óptica do barão de Miranda, a estalagem de João Romão é descrita como corpo vibrante que rasteja, "serpente de pedra e cal", crescendo num brotar espontâneo, a multiplicar-se feito "larvas no esterco", ou como floresta implacável cujas raízes, piores que

serpentes, se espalham ameaçando romper o chão à sua volta. Aterrorizado com a escandalosa fortuna do vendeiro, Miranda observa da janela do seu sobrado, com um misto de inveja e despeito, a prosperidade do esperto vizinho. A imagem equipara o cortiço aos seres rastejantes. Outra imagem do espaço como "coisa viva" desponta em seguida pela voz do narrador que examina as habitações dando a ver a rotina de suas funções antropomórficas. Por meio de símiles rebaixados, seu ponto de vista transforma o conjunto de casas em um organismo móvel, "formigueiro em agitação", flagrado quando acorda, come, trabalha, sofre, se diverte ou dorme. Enquanto unidade, o cortiço traduz a existência evolutiva de um corpo social, metabolismo coletivo em mutação, a cumprir um destino inexorável[900]. O evolucionismo darwiniano e as teses do ambientalismo de Taine se aplicaram bem à imagem da descontrolada ocupação dos lotes, no bairro do Botafogo, demarcados por muros de propriedade privada que substituíam as cercas de vegetação natural. Nessas áreas semirrurais, os moradores conviviam com aves, felinos, cães, hortas, capinzais e uma enorme pedreira rochosa. A gente da estalagem de Romão, equiparada pelo narrador aos viventes domesticados, surge a mover-se por instinto, feito "pobres-diabos" ou "bestas no coito". Nos termos estabelecidos pela analogia, o espaço responde pela degradação dos caracteres, rebaixados à condição irracional. E pela subordinação passiva às interferências do meio que age sobre seus temperamentos, essas criaturas infelizes, incapazes de exercer o domínio sobre as ações, figuram no romance como extensão de um cenário natural implacável. Autodenominados Carapicus, em referência ao peixe mais vendido na taverna, os habitantes da estalagem de João Romão formam um universo fechado, para além dos laços de sangue ou família. A união é estabelecida pelos vínculos de amizade e solidariedade, principalmente, diante de confrontos com inimigos. Aos olhos do narrador o grupo se mobiliza com instintos reativos de feras enraivecidas, para defender a sobrevivência coletiva. O contorno orgânico da estalagem predomina. O quadro vivo é elaborado também com auxílio de referências topográficas precisas, indicação de ruas, becos e estabelecimentos comerciais que documentam o registro. Além disso, recursos sensoriais reforçam a percepção das situações narradas. A apreensão dos acontecimentos ocorre de modo simultâneo, penetrando pelos sentidos auditivos, sonoros e olfativos do leitor. Com esse impacto, Aluísio manipula o desenho verbal de um mundo repugnante e indesejável das estalagens populares que, no entender de muitos republicanos, necessitava ser erradicado. Seria plausível afirmar que, paralelamente ao registro documental, o romance veicula por intermédio das metáforas e associações os argumentos de um discurso reformador, de tendência higienista, que vinha se impondo como autoridade científica na fase final do Segundo Império.

Ora, o programa disciplinador não demoraria a se consolidar nas políticas de intervenção urbanística executadas, na virada do século, como parte do empenho modernizador do novo regime republicano[901]. O famoso "bota abaixo" como ficou conhecida a onda de demolições que eliminou moradias insalubres, como o Cabeça de Porco referido por Aluísio Azevedo na designação pejorativa da estalagem concorrente, resultou na expulsão da população mais carente para os subúrbios distantes e morros onde se formaram lentamente as favelas cariocas[902]. No romance, o abjeto "Cabeça de Gato" representa nas palavras do narrador o "verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária", onde se matam homens sem a polícia descobrir o assassino. Em síntese, nas censuras do narrador, a estalagem dos mais humildes era um "paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente como de uma podridão".

As iniciativas de erradicação dos problemas atribuídos às habitações coletivas transparecem no processo de higienização da estalagem de João Romão que, capitalizado, transforma as moradias insalubres de sua propriedade em "Avenida São Romão". Um sinistro oportuno, provocado pela demência da Bruxa, criou condições ficcionais para que o sonho do taverneiro se concretizasse. Aproveitando o incêndio, Romão efetuou a pilhagem de sete contos poupados pelo avarento Libório, que ele há muito cobiçava. O incêndio providencial causado pela demência da Bruxa, sob influência da loucura de Marciana, veio ao encontro do inescrupuloso "delírio de enriquecer" do vendeiro. Assim, segundo a explicação do romance, o ambiente infecto da estalagem produz uma convergência de surtos mentais. Embora ninguém escape à loucura, Romão se sobrepõe aos desequilíbrios dos miseráveis, já que nele há uma lógica monetária capaz de capitalizar o acidente. O delírio vitorioso do taverneiro serve de justificativa ficcional para a reforma modernizadora da estalagem. Após as melhorias e as edificações, o cortiço higienizado aristocratiza-se e passa a refletir, daí em diante, a feição do novo rico triunfante, enfiado num paletó branco e dono de um sobrado respeitoso, mais alto e elegante que o do vizinho Miranda.

Assim, a estalagem remodelada avança como índice de prosperidade e de aburguesamento. À medida que Romão transita para a vida elegante, na segunda metade do livro, a metáfora biológica vai sendo substituída pela metáfora mecânica. O paralelo com as engrenagens modernas traduz os sinais de progresso emitidos pela avenida higienizada. O cortiço de Romão, agora referido pelo narrador como a "feroz engrenagem daquela máquina terrível que nunca parava" lança os dentes para uma nova camada social em formação. A Avenida arrasta consigo

destroços dos sobreviventes do submundo orgânico, enterrado a partir desse ponto da narrativa. Romão exige carta de fiança e recomendação especial dos novos inquilinos. Os antigos moradores, quando não conseguem pagar os preços majorados dos aluguéis, são obrigados a se mudar para outras estalagens. Indiferente ao sofrimento alheio, Romão sobrevive, obcecado pelo sonho lusitano de conquistar o ouro nos trópicos, de acordo com a tese nacionalista do livro.

Os traços caricaturais do perfil de João Romão, identificado na ótica darwinista como homem branco da raça superior, definem o tom mordaz da sátira de Aluísio à burguesia fluminense, objeto preferencial do seu escárnio nos romances anteriores. A elite é alvejada por mostrar-se permeável aos milionários titulares portugueses, que optam por continuar no país embora não deixem de sonhar com o retorno à terrinha. Os dados risíveis da caricatura de Romão pairam na superfície do relato, em pequenos detalhes, como a falta de asseio do taverneiro, a dificuldade em calçar sapatos, a falta de intimidade com o serviço à mesa e a cultura rudimentar, alvo da ironia do narrador, roçando o insulto. Se, por um lado, parece exagerado o retrato desse capitalista que ascendeu de simples proprietário de uma venda de secos e molhados a comerciante abastado de um movimentado armazém, passando por empreendedor arrojado – disposto a se arriscar no ramo imobiliário e na exploração de uma pedreira para chegar a grande investidor nos papéis do Tesouro Nacional –, de outro lado, os contornos ampliados de sua figura cômica acenam também para uma censura às práticas especulativas da alta burguesia. Aluísio estaria interessado em pôr os dedos na mentalidade febril das especulações que engordavam banqueiros portugueses e começavam a erguer fortunas da noite para o dia com o jogo na bolsa. A faceta incomum do taverneiro investidor, nesse ponto, se assemelha à do incógnito comendador metido nos assuntos de política, a quem não ficava bem aparecer como proprietário de um cortiço vizinho ao seu. O esperto protagonista, como se viu, não só mantém a estalagem urbanizada como ainda vive no novo sobrado de dois andares, ricamente mobiliado, controlando de perto os negócios comerciais.

No comportamento abusivo e desalmado de João Romão repercute o preconceito contra o proprietário estrangeiro, em cuja base intensificavam-se as reclamações correntes contra o domínio comercial exercido pelos portugueses numa economia de mercado livre ainda desregulamentada. Os brasileiros insatisfeitos alimentavam o sentimento de estarem sofrendo os efeitos de uma exploração predatória. Está claro, entretanto, que a atitude antilusitana transfigurada no romance não levanta questionamentos políticos ou sugere contestações em

relação à propriedade privada e à ação do Estado. Seria anacrônico atribuir a Aluísio um programa de ruptura com a ordem capitalista. Sua sátira à burguesia fluminense tinha conotação republicana e se insurgia, principalmente, contra os alicerces da velha ordem imperial.

Dentro da mesma lógica, Jerônimo, também branco e europeu, tem consciência da qualidade de seu trabalho. Negocia e exige pagamento justo, porque sabe que poucos dominam como ele o ofício de cortar o granito para fazer bem o paralelepípedo, podendo restituir ao empregador o investimento feito na mão de obra. Na perspectiva nativista do romance, Jerônimo representa o português incansável e disciplinado contra o qual, apesar de tudo, agirá a natureza tropical. Ele congrega os traços do colonizador cujo toque da picareta, "movida por um pulso de Hércules, valia bem os clarins de um regimento tocando a alvorada". O efeito sonoro dessa primeira imagem hercúlea do europeu diz muito sobre a rigidez militar que o orienta na busca da prosperidade material.

Tão determinado e perseverante quanto seus patrícios caixeiros na busca de uma vida melhor, Jerônimo direcionou para o trabalho a energia de sua juventude. Contudo, não pôde manter-se indiferente ao despertar dos sentidos que o espetáculo explosivo da festa brasileira nele ativou. Os sons da música crioula e os movimentos da dança exibida pela mulata fogosa no pátio da estalagem exercem sobre o seu espírito um impacto arrebatador. Nos termos do narrador, Jerônimo se enfeitiçou pelas carícias da música e pela sensualidade de Rita Baiana, descrita como "cobra verde e traiçoeira". Essa imagem de serpente com sabor bíblico identifica a ascendência da mulata brasileira, espécie de Eva moderna, inspirada pela voga orientalista do último quartel do século XIX. Diante dos olhos enamorados do imigrante, Rita bamboleou uma versão brasileira da voluptuosa dança de Salomé, fartamente retratada na iconografia e na literatura do período[903]. Um cenário argênteo banhado pela luz do luar, em conformidade com as sugestões da poética simbolista, prepara a entrada em cena da mestiça graciosa. Com movimentos frenéticos e vibrantes nos quadris, ela assume o papel de mulher fatal, causando forte impressão no corpo e na alma do português[904].

No papel mítico reabilitado, a dançarina brasileira exibe a encarnação de forças mágicas e demoníacas. Mais do que uma coreografia ágil, a sedutora morena ostenta com sua fibra os atributos da natureza tropical, que aqui funcionam em substituição às belezas bíblicas do oriente médio. Nela encontram-se reunidas as qualidades da terra quente e fértil dos trópicos, a "síntese das impressões" que Jerônimo recebeu, na exposição do narrador, ao chegar no país:

> ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das

baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca.

Do modo como são expostas, as impressões entorpecem o espírito de Jerônimo na embriaguez, não de vinho verde lusitano, mas da cheirosa e doce natureza americana. Os aromas dos cabelos crespos e os movimentos corpóreos compõem a sensualidade misteriosa da terra nova, que, segundo a tese do romance, irá interferir despoticamente no comportamento do português para, afinal, anular as suas referências culturais[905].

Dentro da alma lusitana age um veneno diferente, informa o narrador, embalsamado de baunilha e mel. Absolutamente devorador, o apelo dos instintos, o chamamento profundo dos desejos, conduz Jerônimo à perda do espírito de economia e ordem. Sua transformação, comparada no plano estilístico às modificações por que passa uma crisálida e ao efeito inebriante do vinho, resultará no abrasileiramento definitivo das referências estrangeiras. O estímulo sensorial desencadeado pela natureza americana conduzirá o britador progressivamente ao declínio físico e financeiro. Jerônimo se desencaminhará daquela disciplina do trabalho braçal, movida pela racionalidade, e terminará o romance vencido, desfibrado em decorrência da entrega ao gozo sexual e aos vícios. Nesse esquema analítico, a trajetória do honesto português que se deixa arruinar pela libido e pelas extravagâncias financeiras oferece aos leitores do naturalismo uma demonstração clara do efeito moral exercido pelos imperativos do meio.

Vale dizer, contudo, que a ação implacável do meio induz explosões de forças vitais irrefreáveis que universalizam as personagens justamente em decorrência da sujeição aos ditames da fisiologia. A paisagem pujante dos trópicos serve de moldura não apenas sugestiva como também acolhedora para as vibrações dos sentidos em diversos momentos do romance. O narrador dá notícia sobre o estado de lubricidade que tomou conta de Miranda certa noite, quando se assanhou e foi procurar a esposa Estela debaixo dos lençóis. O jovem Henriquinho, da janela do sobrado, piscou para Leocádia cobiçando a carne fresca da lavadeira. No mesmo capinzal de vegetação nativa existente atrás do cortiço, em que Henrique seduziu Leocádia, o caixeiro Domingos desvirginou e engravidou Florinda, para desespero de Marciana. E de modo similar, à sombra de bambus e bananeiras a donzela Pombinha despertou para sua sexualidade

adormecida; balbuciou os primeiros desejos, pressentindo as delícias que lhe reservava a vida de mulher, depois de ter sido iniciada nos segredos do amor pela afrancesada loureira. A paisagem exterior, que antes servia de refúgio para o idílio amoroso, acolhe em seus contornos naturais os impulsos fisiológicos, distanciando o romance naturalista de qualquer conexão com o lirismo sentimental.

Prova é que após iniciação sexual vivenciada na casa de Léonie, Pombinha irá encontrar abrigo junto à natureza acolhedora que circunda a estalagem. Sob a impregnação desse cenário quente e sensual exalando cheiro de capim fresco, a moça adormece e sonha. O estado onírico da rapariga opera uma suspensão no relato, de efeito poético, destinada a figurar o rito de passagem para a vida adulta, demarcando a chegada da primeira menstruação. Aludido pelo narrador como uma "onda vermelha e quente", o fluxo sanguíneo tem uma prefiguração involuntária em forma de sonho. O anúncio é dado pelas pétalas gigantes de um ninho de rosas no qual Pombinha se imagina recostada. Circundada pelas rosas, ela expressa no delírio diurno um desejo inocente de ser fecundada pela borboleta esvoaçante, lembrando os sonhos de Madá no romance *O Homem*. O paralelo com a fertilização das plantas marca a entrada de Pombinha no ciclo das regras femininas, que significa no livro a compreensão dos deleites do corpo e da escravidão do sexo. Sua trajetória configura uma rejeição à alternativa romântica de regeneração social por meio do sentimento amoroso. Com a recusa à rotina ordinária do lar, ela acena para um circuito vicioso que, numa lógica inevitável de perdições encadeadas, alimentaria o alto meretrício. O tipo modelar dessa prostituição elegante para a qual Pombinha se direciona, atraída pelos requintes afrancesados da amiga, caracterizaria em *O Cortiço* uma forma de sobrevivência possível para moças desencaminhadas da vida familiar, apesar da boa educação que receberam. Na visão corretiva do livro, a multiplicação do modelo libertino ilustraria uma existência reprovável a que conduz o meio nocivo e corruptor da habitação coletiva.

Conforme se observou até aqui, o aprisionamento aos imperativos do corpo redefiniram comportamentos, auxiliando o romance naturalista a desnudar verdades encobertas pelas aparências e denunciar a hipocrisia da vida burguesa. Em *O Cortiço*, a manipulação da voz narrativa, dispensando a presença autorizada de um doutor, opera um corte nivelador no plano do funcionamento psicofisiológico das criaturas; burgueses e trabalhadores, brasileiros e portugueses, homens e mulheres se universalizam na expressão de impulsos sexuais e de sentimentos correlatos, tais como o ciúme e a vingança. Nessa linha propositiva, o romance

observa a universalidade do comportamento humano, sem atribuir-lhe um juízo moral. Noutra linha, estabelece graus de diferenciação relativos à adaptação do elemento europeu aos estímulos dos trópicos. O taverneiro Romão vence, porque se ajusta e supera as adversidades, enquanto Jerônimo sucumbe às tentações da terra. Sua resignação fatalista nasce da percepção de impotência diante do poder misterioso da fêmea brasileira, síntese da natureza tropical, que o absorve e consome. Assim, o abrasileiramento de Jerônimo, isto é, sua submissão aos ditames do corpo, resulta na perda da disciplina racional e da identidade lusitana, o que tem sido interpretado como sinal de nativismo.

É provável que Aluísio Azevedo tenha pretendido sugerir no encontro de Jerônimo e Rita Baiana o prenúncio do futuro fisiológico e étnico do país. Enquanto hipótese, a mestiçagem concebida a partir de teorias mesológicas oferece, sem dúvida, uma reinterpretação para o tripé da nacionalidade, antes figurada nos textos românticos, a exemplo de *Iracema* (1865) de José de Alencar (1829-1877). *O Cortiço* elimina a presença do índio em favor da união de um branco europeu com uma mulata[906]. Não há, entretanto, garantias de que o casal permanecesse unido no ciclo romanesco projetado por Aluísio Azevedo. Tampouco se poderia deduzir que *O Cortiço* aponte a mestiçagem como única via de constituição da identidade nacional. O casamento de Miranda e Estela, modelo reproduzido na união de Romão e Zulmira, atesta a vigência de acordos matrimoniais que se perpetuam a partir da gestão de interesses econômicos e não sensoriais. De todo modo, todos os enlaces do romance figuram à luz do naturalismo como índices da dissolução moral vivida pela sociedade fluminense.

Em seu último romance, *O Livro de uma Sogra* (1895) Aluísio Azevedo vai um pouco além no exame da família burguesa, examinando as consequências do casamento sobre o comportamento dos amantes. Ainda sob a perspectiva fisiológica, apresenta um quadro analítico dos problemas decorrentes da união monogâmica imposta ao casal por lei ou por sacrifício e busca apontar soluções para a infelicidade que considera inevitável nessas condições. A união estável surge retratada como uma imposição da sociedade indiferente ao "belo instinto", que acaba por encaminhar os cônjuges rumo ao concubinato, ao tédio ou à desarmonia. O romance comporta uma reflexão a propósito da arbitrariedade dos laços familiares mantidos, segundo a tese central, em razão da hipocrisia burguesia. Porém, a despeito dos vícios expostos em tom de sátira, as ideias apresentadas visam à manutenção do enlace amoroso de modo a evitar o divórcio. Nesse derradeiro livro naturalista, Aluísio Azevedo busca dar um formato ficcional ao debate que se travava na sociedade civil sobre o direito à dissolução do matrimônio.

Já foram observadas semelhanças entre as situações iluminadas nesse singular romance de tese e as peripécias relatadas por Honoré de Balzac na sua *Physiologie du Mariage* (Fisiologia do Casamento, 1829)[907]. Em ambos o tom jocoso revela um ponto de vista satírico em relação às conveniências do consórcio. No estudo de Aluísio, porém, o exame de temperamentos dá voz a uma experimentação pseudocientífica relatada por intermédio de um manuscrito que a sogra de Leandro de Oviedo, dona Olímpia, deixa para ser lido após a sua morte. A pretexto de uma visita que recebe do velho amigo Leão, Leandro lê o manuscrito no qual a sogra expõe sua teoria sobre o casamento. Dona Olímpia, querendo garantir a felicidade da filha, começa por lhe escolher um esposo ideal. Solicita ao doutor César que examine a compleição física do pretendente selecionado dentre os tipos sociológicos que melhor se ajustam ao papel de cobaia. Em seguida, impõe condições ao genro antes de ceder a mão de Palmira. Além de controlar a iniciação sexual dos jovens, defende a ideia de que a melhor fórmula para a sobrevivência da sedução amorosa seria a separação física dos cônjuges em momentos particularmente sensíveis da convivência íntima, como a fase da gestação e da amamentação. Citando o *Levítico*, dona Olímpia propõe que durante certos períodos fisiológicos a mulher se afaste do marido, tornando-se um ente sagrado e intocável. Longe da visão idealizada sobre a paixão, a sogra de Leandro revela em suas memórias uma visão biológica da problemática conjugal, estabelecendo uma distinção entre o sentimento amoroso e a sexualidade, que inclui a necessidade de procriação da espécie.

> Não! não! não, minha filha! teu esposo não te verá de ventre crescido, não te sentirá mau hálito, não ouvirá teus gemidos e gritos de parturiente, nem assistirá a sair-te das entranhas, entre as viscosas esponjosidades da placenta e a nauseante fedentina dos humores puerperais, um ensanguentado feto, uma posta vermelha de lodo vivo! Teu esposo, não te verá amolentada, entre mornos travesseiros, impregnada de cheiro de alfazema, parida! Não! não há de ver! Não quero!

A separação dos cônjuges traz uma saída capaz de solucionar as dificuldades encontradas nas demais alternativas que o romance põe na balança. Descartadas as possibilidades de adoção imoral do concubinato, da poligamia praticada pelos mórmons ou do celibato religioso, a fórmula do distanciamento intermitente dos esponsais parece a mais razoável a fim de respeitar a natureza humana e manter aceso o arrebatamento dos desejos iniciais. A tese levantada por dona Olímpia estabelece, por fim, uma distinção entre o instinto sensual, dirigido à procriação, e o amor produzido pela atração de duas almas que se procuram. Vendo-se confrontada com a doença e a morte, dona Olímpia decide oficializar o casamento com o doutor César. Escolhem passar juntos a velhice, propondo a união solidária dos espíritos, que nada tem a ver com o casamento vulgar. As exigências despóticas de dona Olímpia no combate às conveniências

burguesas ressaltam a mobilização ficcional de um conhecimento científico a favor da reforma no matrimônio tradicional. Também nesse aspecto, vale destacar, Aluísio Azevedo tomou a dianteira, introduzindo na ficção a preocupação com a vida sexual dos cônjuges. Válidos ou não, os argumentos que fundamentam o discurso de dona Olímpia revelam um autor atento às inquietações dos contemporâneos e que transformou suas obras literárias em uma espécie de caixa de ressonâncias dos embates travados na sociedade brasileira ao final do século XIX.

A obra de Aluísio Azevedo ilustra e sintetiza as conquistas do naturalismo brasileiro. As circunstâncias febris que cercaram o aparecimento de seus romances ficaram para trás. Em sua época, os livros motivaram polêmicas estéticas e querelas de ordem moral que, curiosamente, ajudaram a promover junto com eles uma literatura sensacionalista, de segunda linha, na fronteira da ficção pornográfica[908]. Passado mais de um século, a estabilização do modelo em cuja pauta sobressaiu o exame dos comportamentos sexuais se efetivou graças às descobertas da psicanálise e às mudanças nas convenções sociais. A absorção do projeto literário do naturalismo se iniciou em 1897, com o ingresso de Aluísio Azevedo na Academia Brasileira de Letras, seguindo em compasso moroso até culminar na escolarização da leitura dos romances antes tidos como imorais. Consagrada pela academia e pela escola, a prosa do naturalismo, paradoxalmente, parece perder a eficácia de origem. Os efeitos provocadores da literatura nascida para o confronto e que pretendia intervir ao promover reformas na sociedade se diluíram. O impacto do texto, dir-se-ia, é proporcional aos mecanismos de rejeição e instrumentos de censura mobilizados pelos primeiros leitores. Hoje, restrito ao âmbito da leitura escolar obrigatória, o modelo pacificado não deixaria de revelar também a sua superação. Contudo, se o impulso de contestação moral que originou os romances de Aluísio Azevedo encontra menos eco nos leitores atuais, o mesmo não se poderia dizer a respeito das motivações republicanas da obra. Os temas moralmente controvertidos no tocante às opções sexuais, embora tenham sido assimilados, continuam até hoje aguardando reconhecimento civil e segurança jurídica. Da mesma maneira, os problemas urbanos iluminados pelo romancista encontram ressonância e surpreendem pela atualidade. A literatura que em nossos dias se propõe a denunciar as mazelas dos grandes centros retoma feridas abertas em *O Cortiço* e *Casa de Pensão*. Aluízio Azevedo, ultrapassando as circunstâncias da voga naturalista, assegurou, assim, seu lugar de precursor da ficção que, no Brasil, deu voz aos conflitos urbanos.

Bibliografia

ANTONIO CANDIDO. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção Completa, v. 1.* Organização de Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

____. *Mistério da Tijuca*. Rio de Janeiro: Folha Nova, 1882.

BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.

BRAYNER, Sonia. *A Metáfora do Corpo no Romance Naturalista.* Rio de Janeiro: São José, 1973.

CARVALHO, Adherbal de. *Esboços Literários*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Casa de Pensão. *Gazeta de Notícias*, 27 maio 1884 e 2 jun. 1884.

CASA de Pensão, *Gazeta da Tarde*, 4 jun. 1884.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme: Étude d'un mouvement littéraire international*. Paris: PUF, 1982.

EL FAR, Alesandra. *Páginas de Sensação: Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro* (*1870-1924*). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FANINI, Angela Maria Rubel. *Os Romances-Folhetins de Aluísio Azevedo: Aventuras Periféricas*. Tese (Doutorado). UFSC, 2003.

FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: 2001.

MARQUES JR., Milton. *Da Ilha de São Luís aos Refolhos de Botafogo: A Trajetória Literária de Aluísio Azevedo da Província à Corte*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2002.

MENDES, Leonardo. *O Retrato do Imperador: Negociações, Sexualidade e Romance Naturalista no Brasil*. Porto Alegre: Editora PUCRS, 2000.

MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo: Uma Vida de Romance*. São Paulo: Martins, 1958.

MÉRIAN, Jean-Ives. *Aluísio Azevedo: Vida e Obra* (1857-1913). 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

MITTERAND, Henri. *Zola et le naturalisme*. 4. ed. Paris: PUF, 2002.

MONTELLO, Josué. *Aluísio Azevedo e a Polêmica d'O Mulato*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1975.

____. *Histórias da Vida Literária.* Rio de Janeiro: Nosso Livro, 1944.

MOTTA, Arthur. *Vultos e Livros*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1921.

PEREIRA, Lucia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção* (*de 1870-a 1920*). Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho de Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

RIBEIRO, Gladys Sabina. Por Que Você Veio Encher o Pandulho Aqui? Os Portugueses, o Antilusitanismo e a Exploração de Moradias Populares no Rio de Janeiro da República Velha. *Análise Social*, v. 29, n. 127, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo. A Construção da Histeria Feminina em Aluísio Azevedo. In: JUNQUEIRA, Ivan (org.). *Escolas Literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SANTOS, Cristian José de Oliveira. *Padres, Beatas e Devotos: Figuras do Anticlericalismo na Literatura Naturalista Brasileira.* Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e Sua História: O Naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VAZ, Lilian Fessler. *Modernidade e Moradia: Habitação Coletiva no Rio de Janeiro, Século XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

____. Notas Sobre o Cabeça de Porco. *Revista Rio de Janeiro*, v. 1, n. 2, abr. 1986. Ministério da Cultura. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

ZANITH, Luís. Emílio Zola: Estudo Bibliográfico, *Revista Americana*, 14 set. 1878.

14. JULIO RIBEIRO, ADOLFO CAMINHA E INGLÊS DE SOUSA

Leonardo Mendes

Sergio da Fonseca Amaral

Julio Ribeiro

Natural de Sabará, Minas Gerais, mas paulista por paixão e opção, Julio César Ribeiro Vaughan (1845-1890) foi possivelmente um dos escritores mais incompreendidos da tradição literária brasileira. Seu pai, George Washington Vaughan, era estadunidense, empresário e artista de um pequeno circo que, em passagem por Sabará, em 1844, engravidou e casou-se com a professora de Primeiras Letras Maria Francisca Ribeiro, moradora e doceira de fama da cidade. George Washington deu o nome ao filho e sempre que podia lhe enviava dinheiro, mas em 1860, quando o jovem Julio, aos quinze anos, foi matriculado num colégio de padres em Baependi, a família só podia contar com os parcos recursos de Maria Francisca. Leitor voraz, estudioso e aplicado, o rapaz logo se destacou no colégio, pago com sacrifícios de mãe e filho. Em 1863, aos dezoito anos, ingressou na Escola Militar, no Rio de Janeiro, mas pediu baixa em 1865, antes de completar o curso. Mudou-se então, aos vinte anos, para São Paulo (passando pela capital e por várias cidades do interior), onde se estabeleceu como professor, romancista, tradutor, jornalista e gramático, casou-se, teve filhos, angariou inimigos, fez crescer sua fama de radical, até que a tuberculose o derrubou em Santos, aos 45 anos de idade[909]. Os últimos vinte anos de vida foram de luta corajosa contra a monarquia, a escravidão e a religião.

Quase todos os intelectuais brasileiros da geração de Julio Ribeiro eram inimigos da trindade monarquia-escravidão-religião. O republicanismo, o abolicionismo e o materialismo eram o ideário mais ou menos comum da massa crescente de críticos do regime imperial, de seus aparelhos ideológicos e produtos culturais, especialmente a partir de 1870[910]. No âmbito da ficção, desde *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo (1857-1913), o romance naturalista brasileiro era uma arma de combate em prol das novas ideias. Mas havia, é claro, entre intelectuais e artistas, diferenças de tom e ênfase na defesa do novo paradigma. O republicanismo e o abolicionismo, mesmo que nem sempre andassem juntos, tinham a simpatia das principais elites do país, assim como da população letrada das cidades[911]. Já o materialismo era de digestão e propagação mais difíceis porque, se compreendido bem, era uma forma de ateísmo. De todos os escritores naturalistas brasileiros, Julio Ribeiro talvez tenha sido aquele que melhor compreendeu e explorou essa relação. Ele se declarou publicamente ateu várias vezes, coisa que, salvo engano, Aluísio Azevedo nunca se atreveu a fazer. Um dos temas centrais de seu primeiro romance, *Padre Belchior de Pontes* (1876), era a capacidade da religião de destroçar a subjetividade dos indivíduos. Franco e inegociável, o ateísmo de Julio Ribeiro, no jornalismo e na ficção, o transformou num *escritor inconveniente*, mal tolerado pela

instituição literária, para sempre ameaçado de expulsão.

A característica mais marcante do escritor era a disposição para levar os argumentos até as últimas consequências. Até no modo de falar era "rápido e peremptório"[912]. Não compreendia como alguns setores do movimento republicano podiam ser escravistas. Republicano desde que começou a pensar em política, Julio Ribeiro usou o jornalismo para atacar o conservadorismo do Partido Republicano Paulista, e especialmente dois líderes do Partido que viriam a ser presidentes da República: Prudente de Morais (1841-1902) e Campos Sales (1841-1913), a quem chamou de "burgueses chatíssimos"[913]. Nas *Cartas Sertanejas*, série de dez artigos políticos que publicou no *Diário Mercantil* de São Paulo em 1885, afirmou que o materialismo sempre foi a sua única filosofia: "nunca fui metafísico e muito menos positivista"[914], escreveu. O que fazia um escritor materialista? Aceitava "o que os fatos dão, embora em contrariedade absoluta com aquilo a que a rotina de séculos tem sujeitado a humanidade"[915]. Se Deus não existia, nenhuma tradição era sagrada. O homem era o que era "e não um anjo decaído"[916], escreveu em 1887 no semanário *A Procelária*, editado por ele em São Paulo naquele ano. A única idealização que Julio Ribeiro alimentou foi a da "mística paulista". De resto, ele foi um incômodo demolidor. É nesse contexto que devemos compreender o romance que lhe trouxe tanta fama e infâmia: *A Carne*, publicado em São Paulo, em 1888.

Podemos afirmar com segurança que a crítica especializada nunca gostou de *A Carne*. O romance teve a carreira dos livros malditos, presença incômoda nos manuais de história da literatura brasileira, julgado obra inferior por José Veríssimo (1894), Álvaro Lins (1963), Lúcia Miguel Pereira (1988), Brito Broca (1991), Josué Montello (1986), José Guilherme Merquior (1979) e Alfredo Bosi (1972), para citar os críticos mais importantes. Deixando de lado as censuras moralizantes à sexualidade da protagonista, que aparecem aqui e ali em quase todas as críticas, o argumento mais importante foi dado pelo mais feroz opositor do romance: o padre José Joaquim de Sena Freitas (1840-1913). Logo em seguida ao aparecimento da obra, em setembro de 1888, o crítico publicou uma série de quatro resenhas no *Diário Mercantil*, na segunda das quais ele diz:

> A urdidura de *A Carne* é tão pouco complicada que nem propriamente se lhe pode chamar romance. Como enredo é frouxo, e a cada passo entrecortado. As descrições episódicas ocupam uma parte tão considerável do entrecho, que parecem querer sufocá-lo ou cobrir-lhe a penúria. Essas descrições, aliás surpreendentes de verdade e de luxo de linguagem, podiam ter lugar mais idôneo no rodapé de um jornal ou em livro de viagens. Ainda de permeio com o ligamento do romance há páginas perfeitamente didáticas que estão clamando, a meter dó, por um compêndio de fisiologia, ainda quando o autor, por modéstia de Julio Ribeiro, fosse D. Lenita, e não ele.[917]

Aí estava o núcleo da incompreensão do romance de Julio Ribeiro, que seria reelaborado mais ou menos nos mesmos termos por toda a tradição crítica: *A Carne* não era propriamente um "romance" e Julio Ribeiro era, na formulação radical de Álvaro Lins, "um autor fora da literatura"[918].

Mas para o escritor materialista, a tradição do romance (como todas as tradições) estava aberta às revisões do presente. Não havia uma categoria sagrada, acima da política ou da história, chamada "o romance" ou "a literatura", da qual os autores se aproximavam ou se afastavam, segundo os decretos da crítica especializada. A compreensão aguda dos escritores da escola naturalista era de que a literatura e o romance não podiam ficar imunes aos impactos da civilização industrial da segunda metade do século XIX[919]. Em 1866, teorizando sobre essas transformações, Émile Zola ponderou que a palavra "romance" parecia inadequada para descrever a ficção naturalista. Em certo momento, explica o escritor, pensou-se em usar a palavra "estudo", mas ela também era vaga e "romance" se manteve[920]. Conceber o romance e o literário como domínios impermeáveis ao discurso científico, à razão e às vulgaridades da vida do corpo mortal – a literatura era o lugar da fantasia, da fabulação e do belo – traía uma concepção idealizada de literatura, com fortes raízes românticas. Ao passo que, como notou Zola, era a própria noção de "romance" que entrava em crise com o advento da ficção naturalista. Ao romper com as práticas tradicionais de representação, o escritor naturalista se distanciava das convenções literárias do passado, incluindo as convenções do romance realista tradicional[921].

De todos os escritores naturalistas brasileiros que, bem ou mal, chegaram ao cânone, Julio Ribeiro foi o que mais se afastou, em *A Carne*, das convenções do romance tradicional. Estarrecido, o contemporâneo Alfredo Pujol (1865-1930) julgou o romance "um *pandemonium* sem classificação na história literária"[922]. Poucos escritores seriam capazes de dessacralizar a literatura de tal modo, permitindo que ela fosse invadida por uma série de discursos concorrentes, incluindo o então prestigioso discurso científico, mas não só ele. Nesse contexto, reduzir o romance ao estudo de um caso de histeria seria uma simplificação. O que sobra da história de Lenita e Manduca não seria excesso ou defeito, mas partes integrantes de uma obra que embaralhava e confundia os gêneros como preceito artístico. Para Oswald de Andrade (1890-1954), *A Carne* era mais uma "aventura intelectual" do que um romance propriamente dito[923]. A obra comportava uma série de narrativas de gêneros variados, não necessariamente interconectadas, que incluía um estudo de caso de histeria feminina, a narrativa ficcional erótica

(de tintas folhetinescas) que subjaz a esse estudo, panfletos de oposição ao latifúndio escravocrata paulista, catálogos de objetos de arte e da fauna e flora da Mata Atlântica, reportagens sobre a ferrovia Santos-Jundiaí, além de libelo pelo separatismo paulista.

As duas primeiras edições de *A Carne*, de 1888 e 1896, foram publicadas pelos editores Antonio Teixeira & Irmão, de São Paulo. Traziam, além do romance, uma carta em francês dedicando a obra a Zola, um glossário e uma nota sobre ortografia. A carta explicitava a filiação da narrativa a uma concepção de literatura tida por escandalosa. O glossário dava o significado de certas palavras que apareciam no romance (especialmente palavras africanas), descrevia e explicava hábitos culturais e expressões populares do interior de São Paulo e esclarecia fontes de pesquisa. O glossário reforçava a dimensão antropológica do romance e consubstanciava especialmente a história de Joaquim Cambinda, um escravo da fazenda do coronel Barbosa. A nota sobre ortografia era uma queixa contra o arbítrio dos revisores e tipógrafos, mas também era um ensaio sobre a ortografia e a etimologia, com longas citações de fontes sobre o assunto, que apareciam referenciadas com dados completos, incluindo a *Gramática Portuguesa* (1881) do próprio Julio Ribeiro. O esforço por tornar aparente a documentação acentuava o afastamento das convenções do romance tradicional, atenuando a dimensão ficcional da narrativa ao mesmo tempo em que expunha sua dimensão de "trabalho" – valor próprio ao *éthos* burguês.

Concebido a partir de uma "estética do fragmento", nem sempre reconhecida como característica da literatura do período[924], o romance permitia que o autor abordasse temas da época a partir de pontos de vista discursivos variados, sem pretender estabelecer uma relação hierárquica entre eles. Começando pelo gênero do "romance científico", falar sobre a histeria por um viés médico era uma forma de falar objetivamente sobre a repressão do desejo sexual feminino. A crítica moralista chamou Lenita de "rameira"[925] e "ninfomaníaca"[926], mas o argumento do romance era de que a ninfomania surgia justamente da repressão sexual e da manutenção de "uma castidade impossível"[927]. Sendo ambos contra o casamento e a favor do divórcio, era natural que Lenita e Manduca advogassem o amor livre – "o amor fora do casamento"[928]. O fato de que a abordagem sexual, no romance, foi feita por Lenita e não Manduca, escandalizou José Veríssimo[929], pois procurava mostrar que a mulher também tinha desejo sexual e direito de agir sobre ele. O ponto de vista materialista do romance científico deu ainda ensejo à sufocante cena do suicídio de Manduca, com que a narrativa conclui, num turvamento angustiante em direção ao nada. Era a morte ficcionalizada a partir do ponto de vista

da consciência moribunda de um ateu.

O panfleto político se espraia por todo o romance e seus exageros (assim como ocorre com a extensão um pouco risível do sadismo de Lenita) devem ser compreendidos no contexto da militância republicana e abolicionista do autor. Dele faz parte a história do escravo feiticeiro Joaquim Cambinda, cheia de violência, ódio inter-racial e mistério, deslocada, por irracional, da narrativa "científica". Às vezes, o tom é de jornalismo político, como no capítulo XIII, que começa com um ataque duro ao latifúndio. Denuncia que até a data da publicação do romance vivia-se em sistema feudal no interior da província de São Paulo. A fazenda paulista se equiparava ao "solar com jurisdição da Idade Média"[930]. Daí a compreensão de Julio Ribeiro de que acabar com a escravidão não era suficiente. Ele defendeu o mesmo argumento em *A Procelária*, em janeiro de 1887: era preciso acabar também com o latifúndio; sem isso não poderia haver república de verdade[931]. A violência, o mandonismo e o sadismo inerentes ao sistema escravista, que haviam sido também objeto de interesse do romance *Padre Belchior de Pontes*, aparecem nas descrições detalhadas de castigos de escravos e de instrumentos de tortura da fazenda paulista, recheadas de minúcias técnicas e mecânicas que acentuavam o sentimento de horror. A novidade em *A Carne* era explorar o sadismo do mando violento numa mulher, como quando o narrador conta com que prazer profundo, intenso e demorado, a cultíssima Lenita assistiu ao suplício do açoitamento de um escravo fugido.

O descritivismo da ficção naturalista nunca foi bem visto pela crítica. Zola explicou que a hipertrofia descritiva visava dar estatuto de personagem ao cenário das histórias (ao meio), mas reconheceu que ninguém compreendeu ou defendeu a ideia[932]. A propósito de *A Carne*, o padre Sena Freitas expressou a opinião dominante: as descrições episódicas eram uma negação da literatura. As "ilhas descritivas" da ficção naturalista colocavam a narrativa em suspenso e dificultavam a experiência de leitura[933]. Animadas por uma "estética do inventário", as ilhas descritivas em *A Carne* configuravam pequenos catálogos da superabundância da matéria do mundo, sempre apresentada pela ótica do deslumbramento. Em passeios pelos arredores da fazenda, Lenita cataloga a fauna e a flora da Mata Atlântica, classifica as ameixeiras em subgrupos, com seus respectivos nomes latinos, e narra a história de sua origem na China. Discrimina mamoeiros e laranjeiras, descreve com detalhes os ananaseiros, dos quais nascem oito variedades de frutas, sendo a mais conhecida o "divino" abacaxi[934]. As caçadas de Lenita e Manduca são uma ocasião para descrever e catalogar as aves da região: o jacuguaçu, a pomba, o tucano, o araçari, o pavô, o sabiaci, papagaios e arás, cujas variedades de espécies são

nomeadas por Manduca, além de animais de grande porte como a cotia e o queixada, que não deve ser confundido com o tateto, outra espécie de porco do mato, todas descritas em detalhes.

A estética do inventário é tão pertinente em *A Carne* que Lenita leu a longa carta que Manduca lhe enviou de Santos "como quem percorre um catálogo"[935]. Mas se os catálogos da fauna e flora da Mata Atlântica estavam ligados ao desejo de possessão e controle do mundo natural, típico da civilização do segundo oitocentos, os catálogos de objetos de arte apontavam em outra direção. A casa que Lenita planejou construir em São Paulo seria luxuosamente decorada com "mesinhas de legítimo Boule", "couros lavrados de Córdova, tapetes da Pérsia e dos Gobelins". Por toda a parte, "profusamente, prodigamente", porcelanas da China e do Japão. Haveria "pratos da pasta tenra de Sèvres", "figurinhas de Saxe, ideais, finamente acabadas, deliciosíssimas", além de "bronzes do Japão", "mármores de Falconet", "espelhos de Veneza" e "frasquinhos facetados de cristais da Boêmia"[936]. Aqui o descritivismo estaria associado ao desejo de falar sobre a profusão de objetos que caracteriza a vida na era industrial[937]. Em *A Procelária*, de 20 de março de 1887, Julio Ribeiro confessou seu amor a "livros raros, quadros, bibelôs, armas finas"[938]. O "descritivismo luxuriante"[939], o prazer de "descrever por descrever" (e de ler por ler), o culto ao fugaz e ao provisório, sem função social útil[940], aproxima *A Carne* do decadentismo *fin-de-siècle* de romances como *Au rebours* (Às Avessas, 1884), do escritor francês Joris-Karl Huysmans.

A carta que Manduca enviou para Lenita de Santos era tão deslocada da trama amorosa que Alfredo Pujol a supôs "encaixada a martelo" pelo escritor[941]. A carta serve para Julio Ribeiro exaltar São Paulo e defender a desanexação da província. Em 1887 ele dedicou dois números de *A Procelária* para debater e defender o separatismo paulista. A separação era justificada pela exuberância econômica da província, apresentada em tom épico na longa carta de Manduca. Dela fazem parte as reportagens que Julio Ribeiro escreveu sobre a ferrovia Jundiaí-Santos para o *Diário Mercantil*, em 1888, mas que ele acabou por lançar em *A Carne*[942]. O avanço do trem é narrado em tom triunfante pelo articulista, que descreve toda a paisagem da subida e descida da serra, explica a engenharia da construção de pontes e fornece dados precisos relacionados à ferrovia. A carta era um hino de exaltação ao capitalismo, à técnica e à iniciativa privada. O tom épico colaborava na construção da excepcionalidade paulista que se converteria em mito na Primeira República[943]. O mito criava uma linhagem de bravura e empreendedorismo que remontava aos velhos bandeirantes, de quem Julio Ribeiro já se ocupara, mais ou menos no mesmo espírito, em *Padre Belchior de Pontes*. O separatismo

paulista, mais de uma vez defendido em *A Carne*, não se tornaria, entretanto, tendência majoritária das elites da província.

Em meio a essa profusão de gêneros e práticas discursivas, ao mesmo tempo progressistas e decadentistas, o romance tinha ainda uma narrativa ficcional erótica na qual as pessoas apareciam tendo relações sexuais, praticando sexo oral e falando sobre urina, gravidez e menstruação. O caráter libertador dessa narrativa foi bem compreendido pelos jovens cultos das cidades, entre os quais o livro (que saiu caro, a 3 mil réis) circulava como se fosse "um tesouro". Para a juventude, *A Carne* era uma obra "contra a moral e a religião"[944]. Brito Broca conta que o editor Antonio Teixeira era considerado um herói pela juventude da Faculdade de Direito de São Paulo por sua coragem de publicar obras de autores nacionais da escola naturalista[945]. A história de amor e sexo era a parte mais acessível do romance e seu vigor seria capaz de manter a atenção de várias gerações de leitores, para grande constrangimento da crítica tradicional. Muitas vezes, na longa história do sucesso editorial do romance, um exemplar da obra, com capa chamativa, podia ser encontrado nas livrarias em meio a brochuras pornográficas. A terceira edição, de 1903, com outro editor, já não trazia mais o glossário e a nota sobre ortografia. Estava então firmada a reputação de *A Carne* de *best-seller* erótico.

Mas havia, como vimos, outras boas razões para se ler o romance. Para o escritor Adolfo Caminha (1867-1897) – outro nome de destaque do romance naturalista brasileiro –, a obra valia pela descrição "magistral"[946] das cenas de tortura, especialmente a cena do suplício do escravo fugido. O comentário aparece no livro *No País dos Ianques* (1894), escrito por ele em 1890 a partir das notas da viagem de instrução aos Estados Unidos dos graduados da turma de 1886 da Escola da Marinha, entre os quais se encontrava o autor.

Adolfo Caminha

Nascido em Aracati, Ceará, Caminha veio para o Rio de Janeiro em 1880, aos treze anos, para ficar com o tio Álvaro Caminha, depois que perdeu a mãe para a seca de 1877. Aos dezesseis anos ingressou na Escola da Marinha na mesma cidade, de onde saiu como guarda-marinha aos vinte anos, em 1887. No ano seguinte conseguiu transferência para Fortaleza, onde se envolveu com a esposa de um oficial do Exército, com quem teve duas filhas: Isabel Jataí de Paula Barros, casada com o alferes Fausto Augusto de Paula Barros. Os desdobramentos do escândalo o forçaram a pedir demissão da Marinha, em 1890. Nos dois anos seguintes, desenvolveu intensa atividade jornalística na capital da província, abraçou de vez a literatura e escreveu seu primeiro romance, *A Normalista* (1893). No final de 1892 se transferiu para o Rio de Janeiro, em busca de reconhecimento literário. Ali deu à luz toda a sua obra, criou uma revista, publicou artigos na imprensa e se envolveu em polêmicas. Com um histórico de saúde precária, Caminha morreu de tuberculose no dia 1º de janeiro de 1897, no Rio de Janeiro, aos 29 anos[947].

A vida curta de Adolfo Caminha foi marcada, para o bem e para o mal, pelo destemor a qualquer figura de autoridade. O horror ao açoitamento por chibata na Marinha, que aparece em *No País dos Ianques*, já o havia motivado a escrever e fazer circular, ainda nos tempos escolares, em 1885, um manifesto contra a prática. O manifesto, a ser publicado no jornal de maior tiragem daquele tempo, a *Gazeta de Notícias*, causou a fúria do oficialato da corporação. Naquele mesmo ano, em sessão solene em homenagem ao escritor francês Victor Hugo (1802-1885), recém-falecido, na Escola da Marinha e em presença do imperador, Caminha, então com dezoito anos, discursou contra a Monarquia e a escravidão, para grande constrangimento das autoridades presentes[948]. Romance sobre a sexualidade de marinheiros, *Bom-Crioulo* (1895) causaria grande mal estar na Marinha. Na época do lançamento, a "Armada em peso" leu o romance e o odiou[949]. Talvez mais audacioso tenha sido citar nominalmente, em *No País dos Ianques*, o comandante Luís Filipe de Saldanha da Gama (1846-1895), sob cujo comando Caminha serviu na viagem de instrução e a quem chama de "arbitrário e prepotente"[950]. O relacionamento com Isabel o incompatibilizou ainda mais com os oficiais das duas armas[951]. A exoneração, por pedido, em 1890, deve ter causado a alegria de muita gente nas corporações militares.

O mesmo destemor Adolfo Caminha transferiu para a vida literária. Quando chegou ao Rio de Janeiro, se isolou, optando por ignorar as rodas literárias da cidade[952]. Anteriormente, durante sua passagem por Fortaleza (1888-1892), o escritor se filiara a diversos grupos,

destacadamente a transgressora Padaria Espiritual, mas sempre cultivou uma relação de distanciamento crítico, quando não de hostilidade, a todos as tribos. Nas *Cartas Literárias* (1895), série surpreendente de 22 artigos de crítica escritos por ele entre 1891 e 1895, Caminha, um recém-chegado à cidade, ataca figuras estabelecidas da cena literária do Rio de Janeiro da época, como Artur Azevedo (1855-1908) e Olavo Bilac (1865-1918), além de conterrâneos seus, como Rodolfo Teófilo (1853-1932) e Antonio Sales (1868-1940), de quem era amigo. Tal petulância possivelmente levou Valentim Magalhães (1859-1903) a publicar resenhas negativas sobre *A Normalista* e sobre *Bom-Crioulo* na imprensa carioca[953]. Caminha revidou com artigos furiosos e com a caracterização de Magalhães como o ridículo Valdevino Manhães, "um idiota"[954], em *Tentação* (1896), seu último romance. Frota Pessoa, que o conheceu, o julgava "imprudente"[955]. Carlos Eduardo Bezerra prefere o adjetivo "tenso"[956]. Nem os editores – aquelas "sanguessugas"[957] – escapam da fúria do escritor em *Cartas Literárias*. Como Julio Ribeiro, Adolfo Caminha colocava as convicções acima das amizades, tornando-se, desde cedo, um "intelectual marginalizado"[958]. A hostilidade que ele criou em torno de si e de sua obra levou o crítico Valdemar Cavalcanti a chamá-lo de "o enjeitado Adolfo Caminha"[959].

Mas o destemor a figuras de autoridade era também uma disposição para transgredir as normas políticas e literárias vigentes. Essa disposição estaria ligada ao ambiente cultural da crise do sistema monárquico, quando a prática do dissenso político e estético se intensifica e se legitima, especialmente entre os anos de 1884 e 1894. É nesse contexto que surge, em Fortaleza, a Padaria Espiritual, em 1892, da qual Caminha foi membro-fundador. De feição boêmia, a agremiação era o ponto de encontro da juventude culta da capital da província[960]. Era um lugar onde os jovens podiam falar livremente sobre literatura e sobre sexo. A Padaria Espiritual chegou a ter sede e jornal próprios: o Forno e *O Pão*. Os rapazes atendiam e assinavam por codinomes, ao mesmo tempo cômicos e agressivos, o que os permitia se libertar das amarras do bom gosto e das convenções acadêmicas[961]. O grupo incluía escritores, músicos e pintores, todos, como Caminha, na faixa dos vinte e poucos anos. Esses rapazes vinham dos setores médios e baixos da capital e do interior, eram artistas menores em busca de ascensão social, "sem filiação com as facções político-oligárquicas" da província[962]. No relato que escreveu sobre a experiência de padeiro, Caminha conta que as pessoas se queixavam do "barulho infernal" que os rapazes faziam no forno. Os padeiros eram chamados de "doidos, idiotas e vagabundos"[963]. O nome de guerra de Caminha era Felix Guanabarino. O Caminha padeiro, barulhento e transgressivo no debate pelas novas ideias, aparece com nitidez na ficção do autor.

De Felix Guanabarino possivelmente vem a predileção por ambientes populares. O foco de interesse de *A Normalista* são as vidas miúdas de pessoas remediadas, como o amanuense João da Mata, que morava numa "casinhola" no subúrbio de Fortaleza, mas podia pagar por uma cozinheira e sustentar a afilhada Maria do Carmo, uma adolescente de quinze anos, a normalista do título. Nesses ambientes encontramos mulheres que sobrevivem fora das relações matrimoniais, como dona Tereza, que era "amigada" com João da Mata e mantinha um "negócio de rendas"[964] que lhe dava autonomia relativa. De várias maneiras, o romance *A Normalista* fomenta o debate em prol da educação feminina. Em *Bom-Crioulo*, a quarentona dona Carolina, ex-prostituta, administra sozinha o aluguel dos quartos num sobrado modesto na zona portuária do Rio. O interesse do escritor pelos subalternos se confirma nos elogios à marujada anônima, obediente e trabalhadora, que encontramos tanto em *No País dos Ianques* quanto em *Bom-Crioulo*. Aparece ainda na personagem Lídia, a amiga de Maria do Carmo em *A Normalista*, uma moça de vinte anos que bebia cerveja, lia Eça de Queirós e sonhava em ser atriz. Lidia tinha fama de namoradeira e diziam que ela não era mais virgem, mas sua trajetória, no romance, será de sucesso e felicidade. Em contrapartida, a descrição da vida aristocrática de Botafogo, em *Tentação*, carece de autenticidade, como se esse fosse um ambiente que Caminha não conhecesse bem.

Da marujada simples e anônima o escritor retiraria o protagonista de seu romance mais arrojado, *Bom-Crioulo*, que saiu no Rio de Janeiro pela Livraria Moderna, do editor Domingos de Magalhães, assim como *No País dos Ianques* e *A Normalista*, nos anos anteriores. O editor pagou a Caminha dois contos de réis pela publicação da obra[965], sete vezes o que ele ganhava por mês no serviço público. A publicação de um romance como *Bom-Crioulo*, em 1895, foi um ato de coragem do escritor e do editor. Sabóia Ribeiro diz que na ocasião houve ameaças de processo contra Domingos de Magalhães[966], um editor recém-estabelecido, num momento de grande expansão do mercado editorial da cidade[967]. Ali estava um protagonista com estatura de herói, negro, pobre, escravo fugido e, cientes do anacronismo, *gay*[968]. Belo e bom (daí o título do romance), o negro Amaro era admirado por todos pela disciplina e força física. Tinha, afinal, um corpo capaz de "movimentos extraordinários, invencíveis mesmo, de um acrobatismo imprevisto e raro"[969]. Bom-Crioulo era um gajeiro, "um rei pequeno" a bordo, a quem se confiava "a guarda do oceano infinito"[970]. A amizade com dona Carolina surgira como gratidão por ele ter impedido, certa ocasião, que ela fosse assaltada. A identificação do narrador com o protagonista é incontornável. O narrador permite que Amaro fale com sua própria voz sobre suas tentativas fracassadas de se relacionar com mulheres, sobre seu entendimento de que não

podia nem devia lutar contra seus desejos e, também, a revelação surpreendente de que ele era virgem aos trinta anos. A virgindade de Bom-Crioulo reforça a aura de honestidade e pureza que cerca o protagonista. Escamoteado pelo narrador[971], o assassinato brutal de Aleixo, no final do romance, não é capaz de desfazer a simpatia do leitor por Bom-Crioulo.

Para falar desses ambientes e desses sujeitos, Adolfo Caminha adotou, como Aluísio Azevedo e Julio Ribeiro, a metodologia e o vocabulário da estética naturalista. Num artigo sobre Zola em *Cartas Literárias*, Caminha coloca o escritor naturalista francês "à mão direita de Shakespeare e Balzac"[972]. Contra aqueles que, em 1893, supunham morto o movimento naturalista, o escritor argumentava que a "vida gloriosa" de Zola estava só começando. Em 1892, antes de publicar *A Normalista*, reivindicou para a obra o rótulo de "romance experimental". Apoiado pelo vocabulário científico, o romance naturalista circunscrevia as ficções no âmbito da vida corporal. O corpo ganhava destaque e certa autonomia, mas era o corpo banalizado, assumido em sua corporeidade mortal, ao mesmo tempo belo e ridículo. O corpo tinha necessidades naturais e uma delas era ir ao banheiro. Caminha elogiou em Zola a coragem de incluir penicos em suas descrições[973]. Outra necessidade do corpo era o sexo. Por isso a sexualidade de Lenita, da normalista Maria do Carmo, assim como dos marinheiros Bom-Crioulo e Aleixo, era algo a que os personagens não podiam (e nem deviam) resistir. A banalização do corpo e da sexualidade, implícita na visão de mundo naturalista, operava um redimensionamento do vício e da virtude, da moralidade e da imoralidade, que era uma novidade no Brasil do final do século XIX.

O escândalo que a corporeidade da ficção naturalista causou na França e no Brasil é bem conhecido. Zola lutou a vida inteira contra a fama de devasso. A imprensa francesa o caricaturou repetidas vezes saindo de latrinas ou usando excrementos como tinta para escrever livros e conspurcar o território francês e estrangeiro[974]. Na provinciana Fortaleza de *A Normalista*, ler Zola era o bastante para arruinar a reputação de qualquer moça de família. Para José Veríssimo (1857-1916), o romance naturalista era uma literatura "torpe" que dava "nojo"[975]. Na célebre resenha que escreveu sobre o romance *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, Machado de Assis (1839-1908), na mesma linha, condenou a atração do naturalismo pelo "escuso e [pel]o torpe"[976]. Silvio Romero (1851-1914), que se dizia materialista, supunha o naturalismo uma "sistematização do mal"[977]. De todos os críticos brasileiros do final do século XIX, Araripe Junior (1848-1911) foi quem melhor compreendeu a estética. Mas a regra foi o mal-estar com o corpo nu da ficção naturalista, até mesmo ao longo

do século XX. Na década de 1950, Lucia Miguel Pereira, por exemplo, se dirá "chocada" com *Bom-Crioulo*[978]. Em 1893, Caminha teve que responder à acusação de que havia "cenas libidinosas" em *A Normalista*[979], referindo-se ao defloramento de Maria de Carmo e aos namoros de Lidia e Loureiro, que tinham grande liberdade com as mãos. Mais grave foi a insinuação da crítica de que Caminha compartilhava com o protagonista de *Bom-Crioulo* o apreço por rapazes louros de olhos azuis.

Para rebater a acusação de imoralidade, a principal fonte de autoridade do romance naturalista, como sabemos, era o discurso científico. No segundo oitocentos, a civilização da máquina e da técnica era uma evidência poderosa de que a ciência funcionava e podia melhorar a vida das pessoas. O naturalismo é o romance moderno do final do século XIX que se enreda com essa evidência, mas não devemos inferir que suas ambições científicas o definam, como às vezes aparece nos manuais de literatura. Dizemos "enreda-se" para deixar claro que o romance naturalista nunca se colocou numa posição subalterna na sua relação com a ciência – era uma relação de colaboração e confronto[980]. Para justificar perante seus detratores um protagonista como Bom-Crioulo, Caminha cita variada bibliografia médica, em francês, sobre o "homossexualismo"[981] – termo que ele emprega no artigo, mas não no romance. Do ponto de vista científico, não havia temas morais ou imorais, por isso Caminha rejeitou com veemência a acusação de imoralidade lançada contra *A Normalista*, já que não dera entonação "licenciosa" a nenhuma cena de intimidade corporal[982]. Dentro do mesmo espírito, alegou que não se podia confundir o investigador com o objeto de estudo. Assim como Zola podia escrever sobre adultérios sem deixar de ser um homem casto, também ele, Caminha, podia escrever sobre o desejo homoerótico sem que sentisse atração física por homens[983]. Entretanto, ao mesmo tempo em que defendia a importância da pesquisa e da linguagem objetiva, Caminha não se sentia confortável com o determinismo biológico e achava que longas "preleções científicas" não tinham lugar na literatura[984].

Como para Zola, Julio Ribeiro e Aluísio Azevedo, para Caminha a adoção da metodologia naturalista implicava o republicanismo em política. Não haveria uma sem a outra. O discurso republicano em presença de Pedro II lhe fez fama. Nos tempos de Fortaleza, quando ainda era oficial da Marinha, Caminha se filiou ao Clube Republicano da cidade assim que chegou da Corte. Em novembro de 1889, quando veio a República, ele foi um dos oradores da comemoração na Praça dos Mártires[985]. O desdém do escritor pela Monarquia e por símbolos de realeza aparece no tratamento frio que dispensa ao neto do imperador em *No País dos*

Ianques, entre outras críticas ao regime de Pedro II. O príncipe Augusto Leopoldo Bragança, segundo filho da princesa Leopoldina, tinha a mesma idade que Caminha e foi seu colega de turma, mas no diário da viagem ele se limita a fazer dois breves comentários sobre o príncipe, sendo um deles para julgá-lo "ridículo"[986]. Em *Bom-Crioulo*, a Monarquia é associada ao gótico, ao estranho e às ruínas do passado[987]. Em contrapartida, em *A Normalista*, a república é associada ao futuro e à esperança. A mudança de regime é anunciada no final do romance. Solucionados os conflitos (incesto, gravidez e morte da criança), uma nova vida começava para Maria do Carmo. O "futuro largo"[988] que a moça avista diante de si era também o porvir de um país que, num espaço de dois anos, pusera fim à escravidão e à Monarquia.

O debate sobre a mudança de regime aparece com nitidez no romance *Tentação*. Dois amigos de infância, Evaristo e Luís Furtado, se reaproximam e vão morar juntos, com suas respectivas famílias, no então aristocrático bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro dos últimos anos do Império. Um dos principais conflitos da narrativa é a divergência política entre os amigos. Furtado era um homem do sistema, bancário bem remunerado e monarquista devoto. Evaristo era o *outsider*, o bacharel provinciano que vem para a Corte para ganhar a vida. Mais do que republicano, ele se declara "democrata" em reunião na casa do amigo rico[989]. Há no romance várias discussões entre os dois sobre a Monarquia. Para evitar o convívio cada vez mais estressante com o casal Furtado, Evaristo começa a frequentar o Clube Republicano de Botafogo todas as noites. A divergência política contribuirá para o rompimento definitivo entre os amigos, no final. O narrador de Caminha se identifica com o ponto de vista de Evaristo. O romance repetidamente ridiculariza a cultura aristocrática da Corte, "as andorinhas de Petrópolis"[990] que voavam do Rio de Janeiro todos os verões enquanto a cidade lutava contra o calor e a febre amarela. Evaristo e a esposa Adelaide desistem da vida na Corte, mas partem convictos de que um Rio de Janeiro "sem o imperador e sem os preconceitos da Monarquia"[991] haveria de ser uma cidade sem igual no mundo.

Tentação era, de qualquer modo, um romance sobre o fracasso e a desilusão. Evaristo termina onde havia começado: na província, como obscuro bacharel, ganhando míseros 200 mil réis mensais (Furtado ganhava cinco vezes mais no Banco Industrial). Quando morreu, Caminha ganhava 300 mil réis mensais como funcionário do Tesouro e morava com a família numa casa modesta no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro[992]. Assim como para Evaristo, a vida do escritor na Corte era difícil, talvez impossível, ainda que por razões diferentes. O fracasso de Evaristo em *Tentação* falava de uma melancolia que é detectável em toda a obra de Caminha.

Da janela do sobrado onde morava em Botafogo, Evaristo avistava todos os dias o cemitério São João Batista, como lembrete permanente da morte. A experiência de multidão na Rua do Ouvidor quase o sufoca. O romance é atravessado por um desejo de retorno a algo puro, simples e silencioso. Quando aluno da Escola da Marinha, Caminha gostava de passar o fim de semana sozinho na escola, lendo e meditando[993]. Nessa época ele "não tinha amigos nem correspondentes"[994]. Em *No País dos Ianques*, o escritor expressa repetidas vezes o desejo de viajar a um lugar romanticamente idealizado, onde ele pudesse manifestar suas "despretensiosas ambições de silêncio e recolhimento", com "o amor eterno duma criatura querida"[995], o que talvez ele tenha realizado enquanto morou com Isabel no Outeiro, um subúrbio de Fortaleza, entre 1890 e 1892. "Eu preferirei sempre a paz absoluta e invejável dos subúrbios"[996], declarou. O gosto pelo isolamento fazia de Caminha um jovem mal humorado, indisponível para as noitadas e bebedeiras que sacudiram a pacata Fortaleza em 1892, o mais sério e estudioso escritor do grupo da Padaria Espiritual.

Preferindo a leitura solitária às competições esportivas, Adolfo Caminha, de compleição franzina, "excessivamente pueril e tímido", não tinha vocação para a vida militar[997]. Em *No País dos Ianques*, narrativa de uma viagem marítima, raramente o escritor se ocupa com questões relativas à vida no mar. A partida no dia 19 de fevereiro de 1886 é narrada em tom lúgubre, na "silenciosa melancolia" de uma madrugada chuvosa na Guanabara. Ao ver o Rio de Janeiro desaparecer no horizonte, Caminha imagina o mar como um "monstro" que ia engolindo com voracidade as praias e as montanhas[998]. *Bom-Crioulo* abre no mesmo tom fúnebre. Lucia Miguel Pereira identificou no romance um ambiente "denso, cerrado, sombrio"[999]. A corveta é um caixão flutuante e navegar é uma experiência de desolação: "a pasmaceira, o tédio, a calmaria sem fim"[1000]. Dele não era o mar "em sua grandeza natural e profunda", como o do escritor Joseph Conrad (1857-1924), cobrou o crítico Valdemar Cavalcanti[1001]. Não havia nada de grandioso na vida dos homens do mar. Bom-Crioulo era da opinião de que marinheiro e negro cativo vinham "a ser a mesma coisa"[1002]. De resto, até mesmo o exuberante Amaro tinha lá seus momentos de tristeza, quando abusava da cachaça e se tornava um "homem perigoso"[1003]. Em 1895, ao lamentar a morte prematura do poeta e amigo Alfredo Peixoto num naufrágio, Caminha chamou o mar de "deserto das águas"[1004].

Como o escritor deixou claro em *Tentação*, a cidade moderna, fosse o Rio de Janeiro ou até mesmo Fortaleza, não era alternativa para a desolação do mar. Para além do entusiasmo sincero que ele nutria pelo discurso científico, havia nele uma forte melancolia de raiz romântica que o

fazia desconfiar, quando não resistir, às conquistas da civilização moderna[1005]. Daí o sentido persistente, em *Tentação*, de que o Rio de Janeiro era uma cidade imoral, como já sugeria o título da obra. Tanto Evaristo quanto Adelaide nutrem uma relação de atração e repulsa com a vida na Corte, mas aos poucos a pressão se torna insuportável para o casal. Para Adelaide, o Rio de Janeiro era um lugar "onde o demônio lhe sorr[ia] de perto"[1006]. No auge do desgosto com a vida na cidade, formou a opinião de que "quanto mais para dentro da civilização, mais horrores, mais espinhos"[1007]. "Carregando toda a tristeza dos desiludidos", Evaristo concluiu que o Rio de Janeiro era "essencialmente egoísta"[1008], era como um "inferno"[1009]. Em *Bom-Crioulo*, antes de desembarcar, Amaro aconselha Aleixo a tomar cuidado porque "o Rio de Janeiro [era] uma terra dos diabos"[1010]. Homens do interior da província, como o pai de Maria do Carmo, em *A Normalista*, não podiam imaginar que houvesse, até mesmo em Fortaleza, "a vida ruidosa e dissoluta das capitais, esse tumultuar quotidiano de virtudes fingidas e vícios inconfessáveis"[1011]. Já no livro de viagem aos Estados Unidos, Caminha havia caracterizado o Rio de Janeiro como um "labirinto de ruas estreitas onde o vício assentou praça"[1012].

Tal visão negativa da cidade e da civilização moderna atravessa a obra de Caminha em paralelo, quando não em conflito, com a admiração pela ciência moderna, pelo romance de Zola, pela franqueza e pela linguagem objetiva. Isso faz com que ele possa ser um escritor ao mesmo tempo arrojado e conservador. Em 1896 alegou que escreveu *Bom-Crioulo* para "espíritos emancipados", mas reconheceu que o tema do romance era "escabroso"[1013]. Nos artigos críticos Caminha ostenta uma postura conservadora que aparece atenuada na ficção. Lidos depois dos romances, os artigos soam duros, moralistas e elitistas. Do ponto de vista do campo literário, o autor é dispersão[1014]: a posição do Caminha autor de ficção não é a mesma do Caminha que fala em prefácios, ou daquele que avalia a recepção de uma obra ou a esclarece em resenhas e entrevistas. Na crítica ele é capaz de se apresentar como um defensor da moral e dos bons costumes, como quando indaga: "Qual é mais pernicioso: o *Bom-Crioulo*, em que se estuda e condena o homossexualismo, ou essas páginas que aí andam pregando, em tom filosófico, a dissolução da família, o concubinato, o amor livre e toda espécie de imoralidade social?"[1015] O leitor atento vai se lembrar de que no mesmo romance em que Caminha teve a audácia de conceber um herói pobre, negro e *gay*, ele chama o amor de Bom-Crioulo e Aleixo de "vício"[1016], de "delito contra a natureza"[1017], além do grego "pederastia"[1018] e do bíblico "Sodom[i]a"[1019] – todos carregados dos sentidos de seus contextos discursivos de origem. O bom e belo Amaro do início do romance, que fazia amigos por onde passava[1020], se transforma no "erotômano da Rua da Misericórdia", num "selvagem de Zanzibar" cheio de "desejos

inconfessáveis”[1021]. O mesmo homem que o autor concebeu como sendo puro, honesto e virgem no romance, é chamado por ele de “degenerado nato”[1022] no artigo crítico.

O reposicionamento poderia ser uma tentativa de desfazer os danos causados às vendas do romance pela recepção negativa de críticos influentes como José Veríssimo, mas as evidências disponíveis sugerem que Caminha não seria um escritor que faria esse tipo de concessão. Além disso, ele manifestou opiniões semelhantes em outras ocasiões. Ao mesmo tempo que elogia o método de Zola (que ele chama de “autópsia lenta”)[1023], Caminha não consegue se desvencilhar de uma concepção idealizada de arte na qual a literatura só é válida quando subordinada a algo que lhe é maior e superior. No artigo que escreveu em defesa de *A Normalista*, o escritor comparou o naturalismo a um “leão pujante” superior ao “animal cabeludo e seboso” que era o romantismo[1024]. Caminha rechaça o romantismo como estilo, mas não consegue se livrar de uma concepção romântica de arte – aquela que outorga à literatura o privilégio da “extraterritorialidade”, próprio da experiência religiosa. Por isso, ele fala da literatura como o “maravilhoso templo da Arte” onde só se podia entrar “com o respeito e a convicção de sacerdotes impolutos”[1025]. Concebida assim como um clube exclusivo a que só alguns privilegiados (os puros) têm acesso, a literatura (um sacerdócio) nos coloca em contato com algo fora do mundo que a legitima e que Caminha chama vagamente de “valor artístico”[1026], justamente aquilo que faltava aos contos de Artur Azevedo.

A imagem da literatura como um clube exclusivo atravessa as *Cartas Literárias* e os artigos críticos de Adolfo Caminha. A excepcionalidade dos escolhidos (afinal, no imaginário romântico, o talento é um dom) lhe permite distinguir a elite dos autênticos escritores da ralé dos “escrevinhadores”[1027], distinguir o que é “sério e grandioso” do que é “banal e transitório”[1028], e ainda a “grande Arte” da “literatura de escada abaixo”[1029]. É incrível que o mesmo homem que escreveu *Bom-Crioulo* – um romance que “está situado inteiramente no campo do Outro, sem nenhum apoio reconfortante para o leitor burguês médio”[1030] – pudesse nutrir concepções tão elitistas de literatura. Escrevendo sobre Artur Azevedo, Caminha manifesta seu desprezo por aqueles que escreviam “para divertir o povo” e lamenta o uso da “linguagem inestética do povo baixo” em obra que se dizia literária[1031]. E isso vindo do mesmo escritor que em *Bom-Crioulo* concebeu um protagonista do “povo baixo” que, hospitalizado e havia muito afastado do seu amor, toma a decisão de fugir daquele “hospital de merda”[1032]. O ponto de vista do crítico que condenava o desejo de Bom-Crioulo era do mesmo homem que, romancista, havia resgatado Bom-Crioulo e seu desejo da inexpressividade.

Sem temer o paradoxo, o estudioso do naturalismo deve considerar todas as vertentes de leitura crítica. Por muito tempo a tradição reduziu o romance naturalista brasileiro à sua dimensão de "romance científico", simplificando-o e empobrecendo-o. A aproximação ou o afastamento dessa concepção reduzida e idealizada de romance naturalista, mais preocupada com o que acontecia na Europa do que com o que acontecia no Brasil, servia como critério para julgar uma obra mais ou menos naturalista do que outras. E assim, agrupavam-se autores e obras por afinidades, escolhiam-se precursores e seguidores, estabeleciam-se hierarquias entre grandes e pequenos autores. Uma contenda da historiografia do naturalismo brasileiro ilustra bem a questão: quem introduziu a estética no Brasil? Aluísio Azevedo, com *O Mulato* (1881), ou Inglês de Sousa (1853-1918) com *O Cacaulista* (1876)? A contenda, em si, tem pouco rendimento crítico, mas mostra como a escolha pelo romance de Aluísio pressupõe uma concepção idealizada de romance naturalista na qual o romance de Inglês de Sousa, cinco anos mais jovem, não se encaixava bem. José Veríssimo ignora o autor em sua *História de Literatura Brasileira*. Lucia Miguel Pereira diz que desde o início se estabeleceu um "silêncio"[1033] em torno da obra de Inglês de Sousa, que seria, então, classificado pela tradição crítica como um escritor naturalista de segundo time.

Inglês de Sousa

Natural de Óbidos, Pará, Herculano Marcos Inglês de Sousa foi um escritor de poucas obras de ficção, dedicando-se, com o passar dos anos, ao mundo da política, da advocacia, das finanças e do magistério. Quase todas as suas obras de ficção foram publicadas sob o pseudônimo de Luiz Dolzani. Em 1878, ingressa no Partido Liberal e funda o jornal *Tribuna Liberal*. Foi, por duas vezes, presidente de província, no Sergipe (1881) e no Espírito Santo (1882). Deputado provincial por São Paulo, em duas legislaturas pelo Partido Liberal (1880 e 1883), na primeira ocasião demonstrou interesse em aprimorar a educação pública, formulando um projeto de lei, aprovado com acréscimos, que estabeleceu o modelo a ser adotado para a Instrução Pública da Província na renovação da Escola Normal[1034]. Considerado grande causídico e partilhando das concepções científicas da época, procurou dotar o Brasil de estudos na área jurídica, vindo mais tarde, a partir de 1892, no Rio de Janeiro, a abandonar a política para se tornar professor de Direito Comercial e Marítimo na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, atual Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como jurisconsulto famoso e prestigiado, faleceu no dia 6 de setembro de 1918. Como outros escritores de sua geração, foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, junto com Machado de Assis. Contudo sua obra literária não obteve reconhecimento em seu tempo, cabendo maior notoriedade a *O Missionário* (1891), considerado o mais naturalista de seus romances.

Em *O Missionário*, se há a tese que prejudica a figura do padre Antônio de Morais e torna menos dramática a sua luta contra o meio, há também o arreglo característico da sociedade brasileira no qual se conciliam a batina e os interesses pessoais. Desse modo, o determinismo da hereditariedade, na verdade mais superficial do que a crítica aponta, se ajusta a um dado social que termina por revelar um procedimento muito comum no Brasil da época. Encenar um sacerdote sem fé, talvez inaceitável pela religiosidade dos críticos, só reduz certo caráter dramático se a expectativa do leitor for a de encontrar a luta de um crente contra os tormentos de *A Carne*. Mas no caso de *O Missionário* os tormentos instalam-se perceptivelmente pelas vias institucionais após Antonio ser reeducado no Seminário, lugar para o qual foi aos quinze anos, depois de ter levado uma vida desregrada no meio rural junto aos pais. Ali aprendeu, adestrou-se, incutiu-se a fé, que nunca venceu as exigências do corpo. Além disso, o romance encena as manobras dos grupos dos proprietários de terras pela manutenção do controle político e do *status quo*, deixando transparecer os arranjos de tudo isso através da instituição do

casamento.

A crença na capacidade infinita da liberdade humana pode também produzir uma limitação na interpretação da obra. A ficção naturalista problematiza o assunto incômodo do livre-arbítrio, do ato individual, ao ressaltar a animalidade da existência humana e salientar o legado incontornável do corpo biológico, dotado de forças incontroláveis, como os corpos de Lenita, do Bom-Crioulo e do padre Antonio de Morais. A ficção naturalista também explora as intrincadas tramas e tragédias humanas oriundas de conflitos sociais provocados pelo choque entre a necessidade de sobrevivência e a lógica da acumulação de riqueza, arregimentando um ataque frontal à concepção romântica da individualidade autônoma, das mônadas autorresponsáveis, senhoras de si mesmas, tão caras à ideologia burguesa e ao dogma religioso da alma cristã.

No romance de estreia, *O Cacaulista*, há a trama condutora de dois personagens que se enfrentam num conflito de grilagem de terras. No mesmo ano o autor lançou *História de um Pescador*, com forte apelo documental, em que narra o confronto do tapuio José contra o Capitão Fabrício que procura destruí-lo pelo endividamento gradual e pela expropriação de seu sítio. O chefe político local que usa de artimanhas para fins escusos é uma temática recorrente na obra do autor. Em 1877 aparece *O Coronel Sangrado*. A trilogia recebeu o subtítulo de *Cenas da Vida do Amazonas*. Com efeito, embora autônomas, as obras se interligam e transitam entre si através de personagens ou eventos que estabelecem um fio condutor, criando um painel social, ao modo de Balzac com a *Comédia Humana*, em menor escala. Pois, mesmo quando o ambiente colossal da região amazônica preenche o primeiro plano com descrições da paisagem física – os rios, os igarapés, as ilhas fluviais, a fauna e a flora –, ou mesmo quando se detém na intimidade da personagem, o que realmente importa para as narrativas são a ambiência humana e suas intrincadas relações. Desse modo, para Wilson Martins[1035], Inglês de Sousa teria sido o introdutor do "coeficiente social" no romance brasileiro.

Juntamente com o incessante fluir das águas dos rios amazônicos, há a temporalidade humana marcando o desenrolar da vida que se ergue duplamente. Intermediado pelo cotidiano das personagens, o emaranhado socioficcional faz surgir um quadro vivo do segmento histórico de uma faixa regional. No tecido costurado pelo autor aparecem as artimanhas da luta pelo poder, os interesses e as disputas que circundam a acumulação, a expropriação e a exploração econômica, além dos afetos, como o amor, a paixão, o sexo e a morte. Tudo isso numa estética que rejeita as abstrações e as idealizações românticas ao dramatizar a relação homem *versus*

sociedade. Os personagens estão alocados num ambiente que articula duas temporalidades: a histórica e a mítica. Se a grandeza e a pluralidade da floresta, o fluir e a violência do rio se ligam ao mítico, o pequeno círculo humano ressalta o implacável corroer da história – um indica o incessante recriar que amesquinha as vaidades e os arroubos humanos, típico da ficção naturalista, o outro assinala o quanto as pequenas crenças asseguram a produção do social e da história.

A obra ficcional de Inglês de Sousa apresenta curiosa autorreferência – retomadas de temas e de assuntos, personagens que reaparecem em outros textos, fatos relembrados ou desdobrados – em *Contos Amazônicos* (1893), criando um universo particular e, ao mesmo tempo, revelando um mosaico rico de uma longa faixa regional da Amazônia. Tendo como referência social os mais diferentes tipos humanos, tanto de classes quanto de etnias, e como base física o curso do rio Amazonas e seus afluentes, a fauna e a flora da região, indo de Belém a Manaus, passando por Óbidos, Vila Bela, Santarém e Silves, suas histórias centram-se nas figuras "notáveis" dos vilarejos e de suas provincianas, mas complexas, lutas de poder. À margem, compondo simultaneamente o pano de fundo, salientando o grau de importância dos mais influentes e apontando para modos diversos de violência – de coações a perseguições, de preconceitos a constrangimentos físicos –, aparecem as populações de escravos, pobres, miseráveis, analfabetos, místicos, negros, mamelucos e tapuios, espectadores da própria sorte, num mundo onde a paisagem natural se mescla com a histórica, encenando conflitos de uma monótona, eloquente e inalterável fauna humana de mesquinhez, solidão, ardis, dissimulações, bravatas, confrontos, ascensões, quedas e mortes inglórias.

Em *O Cacaulista*, o autor trata de uma questiúncula entre dois vizinhos, pequeno e médio proprietários de plantação de cacau, envolvendo um pedaço de terra que "não prestava para nada", pois aparentemente era improdutiva. Em torno desse nada, o conflito é armado, porém sem deixar de lado o ir e vir das embarcações e o cotidiano banal dos personagens, com seus costumes e problemas. Acresce que o jovem vizinho (Miguel Faria), filho de um português morto havia tempos, era apaixonado pela filha de seu rival, o mulato (tenente Ribeiro), mais velho, enriquecido à custa de golpes dados nos sítios vizinhos. O que pareceria, à primeira vista, um confronto entre o bem e o mal, em que o mulato provavelmente exerceria o papel do vilão, no decorrer do romance se dilui na alternância entre os dois planos da narrativa: o plano do conflito econômico e o do conflito amoroso. O narrador, afigurando objetividade, não enrijece as personagens de antemão, não as caricatura, e pontua o confronto horizontalmente. A

contenda é encaminhada sob dupla face: o traço psicológico-afetivo, envolvendo a mãe de Miguel com o tenente, e o duelo por domínio político, simbolizado pelo Uricurizal que, em si mesmo, não tinha importância.

Tanto Miguel Faria como o tenente Ribeiro se valem dos mesmos métodos ilícitos para alcançar a vitória, arregimentando e comprando os habitantes das redondezas para testemunhar, assim como subornando as autoridades. Sob esse prisma, a questão levada para o primeiro plano não é a luta maniqueísta entre o bem e o mal, mas a rede de influências como fator essencial para a conquista e a manutenção do poder. Em nenhum momento a derrota de Miguel Faria é narrada em tons para que o leitor identifique no tenente o representante do mal, pois na personagem jovem há o estouvamento, justificado pela idade, aliado às ambiguidades sobrevindas de seu enamoramento pela filha do vizinho. Descontrole emocional e pensamento dividido cobrarão seu preço no duelo final. Mesmo cogitando-se de uma parcela de determinismo no enredo, isso não retira a autenticidade da trama narrada. Ao lado do motivo principal, há as vivências paralelas, focadas comedidamente, salientando os hábitos e as rotinas, tanto mentais quanto físicas: gestos e palavras são cuidadosamente repetidos ao longo do enredo, destacando constância de práticas e de temperamentos arraigados.

Contudo, ao mesmo tempo, o narrador nos permite enxergar que aquelas palavras não dizem tudo, criando uma atmosfera evasiva muito propícia a se armar botes e reviravoltas. Nas conversações, percebem-se picuinhas, reticências, meias-palavras, marcando um clima de guerra, escamoteada pelo jogo da sociabilidade. Circundando o conflito central, há a mãe do rapaz, ressentida com o tenente Ribeiro por não tê-la pedido em casamento após a morte do marido, e a paixão do rapaz pela filha do vizinho. Misturado no entrecho, destaque-se o racismo contra o mulato por parte de todos. Respeitado pelo dinheiro, pela força e pela influência que mantinha, por trás sofre os remoques dos conhecidos. O romance termina com a vitória do Ribeiro sobre Miguel, fazendo com que o jovem parta da cidade. Assim, *O Cacaulista* pinta uma sociedade em seus muitos matizes, sem panfletarismo e sem enlevos narrativos.

O Coronel Sangrado dá sequência a *O Cacaulista*, porém mantém a autonomia ao trazer outros desdobramentos dos problemas da cidade de Óbidos. Se a cidade no romance anterior era uma alusão ou ponto de referência para os personagens centrais, estabelecidos fora dela, em *O Coronel Sangrado* ela ocupa o primeiro plano. Embora pequena província, adquiria foros de cidade em região de população escassa. A personagem que dá título à obra, o tenente-coronel Severino de Paiva Prestes, comandante do batalhão da Guarda Nacional do município, era o

chefe político da localidade pelo Partido Conservador. Desde a partida de Miguel Faria da Fazenda S. Miguel, após a derrota para Ribeiro e com o casamento de Rita (epílogo de *O Cacaulista*), filha deste, passaram-se cinco anos até o seu retorno de Belém com o objetivo de fixar-se em Óbidos, onde chega recomendado ao tenente-coronel. Falastrão, bravateiro e ambicioso, o comandante da Guarda Nacional empenha-se em casar a filha, Mariquinha, com Miguel e em derrotar o tenente Ribeiro, chefe dos liberais, nas eleições provinciais. Porém, Miguel ainda é apaixonado por Ritinha, e a sua perpétua dúvida entre o ódio pelo pai e o amor pela filha não lhe permite tomar qualquer decisão, num ir e vir constante de mudança de opinião, de depressão e euforia. O coronel Sangrado (apelido recebido por eleger a sangria como panaceia universal), sabedor da derrota de Miguel para Ribeiro na querela das terras do Uricurizal, tenta dar um golpe de mestre: fazer de Miguel vereador da cidade pelo Partido Conservador.

Contudo, a manobra interna de Antonio Batista, um arrivista, companheiro de partido que planejava ocupar o lugar de chefe político, põe tudo a perder. Ao final do romance, o coronel Sangrado sofre dois infortúnios que lhe serão fatais. Os conservadores vencem as eleições, porém a lista dos ocupantes é alterada, estratagema de Antonio Batista, deixando o nome de Miguel fora da vereança. Com isso, o coronel, já extenuado pela campanha, tem um colapso e cai de cama. Miguel, embora sabendo antecipadamente da traição dos companheiros de chapa, por meio da Mariquinha (que estava realmente apaixonada por ele), nada faz para reverter a situação, pois, ao receber a notícia da morte do marido de Ritinha, vê reacender a possibilidade de os dois se reaproximarem. O coronel, ainda em recuperação, fulminado com a notícia do casamento de Miguel com a filha do tenente Ribeiro, não resiste, sofre um ataque e cai morto. A temática social e a forma narrativa, vinda dos romances anteriores, mantêm-se, acrescentadas das tramas envolvendo as campanhas políticas, a compra de votos e a instituição dos currais eleitorais montados pelos maiorais da cidade.

O Missionário é a obra mais conhecida de Inglês de Sousa e tida por ele próprio como a que preferia das poucas que publicou. Dela sobressaem três capítulos como os mais bem acabados, na opinião do autor[1036]. O romance pode ser considerado por quatro ângulos: do padre Antônio de Morais, do Macário (o sacristão), do Chico Fidêncio (o anticlerical), e dos "figurões" da cidade de Silves. A selva e as águas seriam uma quinta face que circunscreveria as demais. Os cinco pontos de vista são aparentemente autônomos, mas um não pode ser dissociado do outro. As situações se articulam de modo a produzir uma "realidade" de ascensão e queda, avanços e

recuos, paixões e pudores, beligerâncias e acordos. Inicialmente, o romance narra a chegada do sacerdote à comunidade. Em seguida destaca suas atuações para moralizar a paróquia. Concomitantemente, realça as pequenas ambições de Macário, as dúvidas do padre, a fustigação de Fidêncio, o projeto do missionário em catequizar os índios floresta adentro, o fracasso da empreitada, a entrega sexual de Antônio de Morais à tapuia Clarinha, as desventuras de Macário até o retorno do vigário para Silves e, finalmente, o sonho do padre por um futuro glorioso, com os devidos ajustes entre o concubinato e os trabalhos religiosos, já não mais vistos como contraditórios.

O romance coloca em cena uma diversidade de casos conduzidos por um narrador externo, mas por vezes opinativo. *O Missionário* pinta uma paisagem sociocultural em contraponto à natural, procurando rastrear diversas facetas humanas, seus interesses e os paradoxos entre a fala socialmente dirigida e as ações. O romance também põe em cena as forças contrárias que atuam entre o desejo individual e as restrições impostas pelas instituições sociais. Com mais clareza pode se verificar isso tanto na vida do sacerdote como na da personagem Totônio Bernardino, que morre de amor por ver proibido o namoro com sua adorada Milu.

Contos Amazônicos constituem uma coletânea de nove histórias. Dividida em dois grupos, umas tratam de lendas e causos regionais, propiciados pela *História de um Pescador*, e outras tratam de questões políticas e sociais. No primeiro grupo, podemos arrolar “Acauã”, “A Feiticeira”, “Amor de Maria”, “O Baile do Judeu”, “O Donativo do Capitão Silvestre” e “O Gado do Valha-Me-Deus”. No segundo grupo, “O Voluntário”, “A Quadrilha de Jacó Patacho” e “O Rebelde”. A história de Maria Mucoim, a feiticeira, aparecera embrionariamente em *O Cacaulista*. O Judeu por diversas vezes aparece nas obras anteriores do autor, assim como a ameaça do voluntariado forçado. Embora os assuntos sejam outros, nos romances também se encontram causos contados por personagens. “O Voluntário” narra um episódio dos recrutamentos forçados de homens (chamados de Voluntários da Pátria) para a Guerra do Paraguai (1864-1870). Discordando do veredicto de Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de Ficção*, vemos no enredo dos contos “A Quadrilha de Jacó Patacho” e “O Rebelde”, que enfocam o conflito da Cabanagem (1835-1840), mais hostilidade para com os cabanos por parte do narrador do que um panfleto em defesa dos oprimidos, pois, ao rastrear as diferentes qualificações dadas aos personagens dos lados beligerantes, lisonjeiras para uns, injuriosas para outros, fica patente a defesa do *status quo*: o mando dos brancos portugueses.

Para uma leitura renovadora dos escritores naturalistas, seria preciso contemplar com maior

ênfase, como temos feito, a base interna e específica da sociedade brasileira (sem descartar, é claro, as relações com a produção literária europeia), para observar a maneira como essa literatura realoca o imaginário ficcional e reinterpreta as técnicas narrativas, incorporando experiências sociais, regionais, culturais e individuais antes relegadas ao ostracismo em textos que privilegiavam quase sempre o pitoresco ou o ponto de vista das elites. No Brasil de 1870-1890, a crise do sistema monárquico proporcionou uma expansão do espaço político, o que queria dizer uma expansão da liberdade[1037]. Nesse intervalo, a ficção naturalista testou limites e transgrediu as convenções literárias vigentes[1038], na forma e no conteúdo, para escândalo dos críticos de ontem e de anteontem. Com o naturalismo, o foco convergiu para as mazelas que acometiam meios sociais até então ignorados. O juízo cristalizado em torno da rendição ao cientificismo frequentemente esquece a tentativa dos escritores da escola de responder ficcionalmente aos novos problemas que acometiam sociedades em processo acelerado de urbanização e massificação, no contexto da modernidade do segundo oitocentos.

A peculiaridade do caso brasileiro – a única Monarquia das Américas, com pontos diversificados de colonização e culturas próprias (mas, ao mesmo tempo, amalgamados ao Estado imperial e falando a mesma língua), com a formação e o crescimento de focos urbanos e com a ideia de país novo a ocupar a intelectualidade – terminou por impor a muitos escritores a necessidade de transpassar o mero "estudo de caso" como matéria ficcional, trazendo para o primeiro plano situações, configurações e sujeitos até então despossuídos de representação social e literária[1039]. No Brasil, o romance naturalista foi a primeira literatura que se ocupou com problemas e sujeitos antes varridos para baixo do tapete das metáforas, das alegorias, das boas maneiras e do não dito. Desse modo redimensionado, o naturalismo brasileiro pode ser compreendido como o romance da crise do Brasil imperial, no qual se podem ler os primeiros registros dos horrores e das belezas da experiência moderna.

Bibliografia

ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento: A Geração 1870 na Crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARENDT, Hannah. *O Que é a Política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

AZEVEDO, Sânzio de. *Adolfo Caminha: Vida e Obra*. Fortaleza: Editora da UFC, 1999.

BAGULEY, David. *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BANDEIRA, Manuel. Centenário de Julio Ribeiro. In: RIBEIRO, Julio. *A Carne*. São Paulo: Ateliê, 2002.

BEZERRA, Carlos Eduardo. *Adolfo Caminha: Um Polígrafo na Literatura Brasileira do Século XIX* (*1885-1897*). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BROCA, José Brito. *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas: Vida Literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BUENO, Eva Paulino. Brazilian Naturalism and the Politics of Origin. *MLN*, Baltimore, v. 107, n. 2, 1992.

BULHÕES, Marcelo. Leituras de um Livro Obsceno. In: RIBEIRO, Julio. *A Carne*. São Paulo: Ateliê, 2002.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

____. *Cartas Literárias*. Fortaleza: Editora da UFC, 1999.

____. *A Normalista*. São Paulo: Três, 1973.

____. *Tentação / No País dos Ianques*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

____. Um Livro Condenado. *A Nova Revista*, Rio de Janeiro, n. 2, 1896.

CARDOSO, Gleudson P. *Padaria Espiritual: Biscoito Fino e Travoso*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros Literários Fin-de-Siècle: Um Estudo de Às*

Avessas, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

____. Revendo o Naturalismo. In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (orgs.). *Cenas da Literatura Moderna*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CHAVES DE MELLO, Maria Tereza. *A República Consentida: Cultura Democrática e Científica do Final do Império*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2007.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: Momentos Decisivos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1987.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro* (*1870-1924*). São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

FOSTER, David William. Adolfo Caminha's Bom-Crioulo: A Founding Text of Brazilian Gay Literature. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.

FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos, v. 3)

FREITAS, José Joaquim de Sena; RIBEIRO, Julio. *Uma Polêmica Célebre*. São Paulo: Cultura Brasileira, 1934.

FROTA PESSOA, José Getúlio da. *Crítica e Polêmica*. Rio de Janeiro: Arthur Gurgulino, 1902.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de (org.). *O Romance Brasileiro* (*de 1752 a 1930*). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.

HOWES, Robert. Raça e Sexualidade Transgressiva em Bom-Crioulo de Adolfo Caminha. *Graphos*, João Pessoa, v. 7, n. 2/1, 2005.

IRMÃO, José Aleixo. *Julio Ribeiro*. Sorocaba: Cupolo, [S.d].

IVO, Lêdo. *A República da Desilusão*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca: Ensaios e Estudos* (*1940-1960*). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MACHADO DE ASSIS. O Primo Basílio. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1957.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977. V. 3.

MENDES, Leonardo. O Copeiro de Aluísio Azevedo: Transgressão, Boemia e Marginalidade no Romance Brasileiro do Final do Século XIX. In: LAGE, Verônica; COUTINHO, Lucy (org.). *Literatura, Crítica e Cultura, v. 2: Diálogos com Machado de Assis, Caminhos da Crítica Literária*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2008.

____. *O Retrato do Imperador: Negociação, Sexualidade e Romance Naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. (Memória das Letras, 7)

____. As Ruínas da Homossexualidade: O Gótico em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. *Luso-Brazilian Review*, Madison, University of Wisconsin (EUA), v. 41, n. 1, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MONTELLO, Josué. A Ficção Naturalista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986. V. 4.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. São Paulo: Ateliê, 2002.

PENALVA, Gastão. "Adolfo Caminha". *Subsídios Para a História Marítima do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Naval, 1939.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Prosa de Ficção* (*de 1870 a 1920*)*: História da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PUJOL, Alfredo. A Carne de Julio Ribeiro. In: RIBEIRO, Julio. *A Carne*. São Paulo: Ateliê, 2002.

RIBEIRO, Julio. *A Carne*. São Paulo: Ateliê, 2002.

____. *Cartas Sertanejas*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, [S.d.].

____. *Padre Belchior de Pontes*. São Paulo: J. Fagundes, [S.d.]

____. *Procelárias*. São Paulo: Cultura Brasileira, [S.d.]

RIO, João do. *O Momento Literário*. Curitiba: Criar, 2006.

ROMERO, Silvio. Retrospecto Literário (1888). *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v. 5.

SABOIA RIBEIRO, João Felipe. *O Romancista Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1967.

____. *Roteiro de Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

SCHNEIDER, Omar; TOLEDO, Maria Rita de Almeida. Circulação e Apropriação de Modelos Pedagógicos: Inglês de Sousa e os Debates Sobre o Modelo Escolar de Formação de Professores na Província de São Paulo. *Horizonte*, v. 26, n. 1, jan.-jun. 2008. Disponível em: <http://www.saofrancisco.edu.br>. Acesso em: 20 jan. 2011.

SOUSA, Inglês de. *O Cacaulista: Cenas da Vida do Amazonas*. Belém: Editora da UFPA, 2004. (Coleção Amazônia).

____. *História de um Pescador: Cenas da Vida do Amazonas*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves / SECULT, 1990.

____. *O Coronel Sangrado: Cenas da Vida do Amazonas*. Belém: Editora da UFPA, 2003. (Coleção Amazônia).

____. *O Missionário*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

____. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *A Província e o Naturalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

VERISSIMO, José. *Estudos Brasileiros, Série 2:* (*1889-1893*). Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.

____. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira* (*1601*) *a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ZOLA, Émile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. São Paulo: Edusp, 1995.

15. NATURALISMO E REGIONALISMO

Luiz Gonzaga Marchesan

A seca de 1877, no Ceará, motiva os romances *A Fome* (1890) e *Os Brilhantes* (1895), de Rodolfo Teófilo (1853-1932); *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio (1850-1906) e *Dona Guidinha do Poço* (1892), de Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892). Teófilo, naquelas duas obras, associa ao motivo da seca o do cangaço. Domingos Olímpio, no cenário da mesma seca, movimenta sua narrativa com o drama de uma figura feminina embrutecida pela penúria vivida durante a longa estiagem. Oliveira Paiva incorpora à seca demandas da política do coronelismo por figura feminina, determinada no exercício do poder e na paixão amorosa que assume por um sobrinho do marido. Os quatro romances têm como fonte relatos publicados em jornais sobre os reais acontecimentos da Grande Seca (1877-1879) do Ceará e a partir deles fazem, com intensidade variada, juízos literários diversos, urdidos em meio à trama das diferentes histórias contadas em torno de experiências vividas por grupos sociais regionais.

A Grande Seca tem, nos romances referidos, uma função supletiva, própria, ainda, nos casos e para a época, do romantismo histórico, que, com seus propósitos, como sabemos, procurou apagar a fronteira entre ficção e não ficção. Um ficcionista, ao trabalhar com dados históricos, promove no seu texto uma combinação entre matérias ficcionais e não ficcionais; quando lemos uma narrativa com tais características não a associamos somente com a ficção, mas também com uma determinada realidade. Temos, desse modo, um fazer ficcional com ideias nucleares que tensionam história e ficção, de modo que o narrado, promovendo um diálogo entre as duas instâncias, estabelece um efeito de realismo. Contamos, assim, com textos híbridos, em que o historiografado transparece no literário: a ficção, ao narrar, sistematiza o tempo que historiografa. Como o tempo da história e o da ficção são tempos narrados, o histórico, pela ficção, faz-se arbitrário. Rofolfo Teófilo foi o menos arbitrário entre os romancistas que estudaremos.

Rodolfo Teófilo

A formação científica de Rodolfo Teófilo leva-o a aproximar, de forma exagerada, o seu modo de fazer ficção com o seu modo de fazer ciência. Ele não pondera com leveza a diferença entre as grandezas dos fenômenos literário e natural. O fenômeno literário, a seu ver, é verificável como o natural; assim, se este é para ele examinado na natureza natural, o outro também pode ser averiguado e determinado pelas relações de natureza social. Sabemos que a densidade do literário encontra-se assentada na realidade imediata. Acontece que o fenômeno literário dá-se por meio de figuras textuais modalizadas através de uma ordenação ficcional confiada ao texto, momento em que recebe acomodações da linguagem em configurações literárias.

Diante disso, a presença da natureza é forte nos dois romances de Rodolfo Teófilo que, por meio dela, estabelece o cenário das suas narrativas, em que sustenta o típico, o característico, a caracterização física de uma região. O autor, com isso, quer objetivar o seu naturalismo, com imagens fidedignas, porém de viés romântico. É no interior de suas opções românticas que Teófilo acaba por enfatizar os elementos naturais da região, mais do que suas injustiças sociais, escopo do realismo da sua geração literária.

O fazer literário de Rodolfo Teófilo revela-o como um romântico tardio. Os românticos, como sabemos, voltaram-se, de maneira nova, para a representação do seu país de origem, sua paisagem, sua tipicidade, o que o texto do escritor nordestino nos mostra, ao lado de aspectos oriundos de sua formação em ciências biológicas. O imaginário do autor, portanto, mostra-se imerso e circunscrito ao universo dos saberes farmacêuticos e médicos. Mas o romancista trata sua matéria ainda de maneira romântica: alinha sua narrativa tensionando o bem com o mal, momento em que, em meio a múltiplas peripécias, transparece a ambientação do mal, num cenário gótico, mórbido, em ruínas, de regiões reféns da seca e do cangaço. Não faltam, porém, explanações acerca da fisiologia daqueles que enfrentam as longas estiagens ou descrições dos fenômenos que envolvem a seca, ao lado, ainda, de explicações a respeito da psicologia do cangaço, tudo, conforme inicialmente dissemos, do ponto de vista da sua formação cientificista. Assim, a simetria que dirige a estratégia da narrativa romântica de Rodolfo Teófilo dramatiza o caráter dos bons *versus* o caráter dos maus, em que o exemplar triunfa a despeito, até, dos processos físico-químico-psicológicos que os condicionam, num meio determinado pelo momento adverso da seca, historicamente situada no ano de 1877, nos dois romances: *A Fome* e *Os Brilhantes*. Temos, nos dois volumes, nos moldes românticos e de Victor Hugo, de quem Rodolfo Teófilo foi leitor confesso, de um lado, a bondade exacerbada; de outro, a maldade fora

de seus limites, num cenário de horror pavoroso, voltado para a seca e o cangaço. Em *A Fome* somam-se, ainda, à questão da seca, a peste e a varíola, advindas da longa estiagem. Em *Os Brilhantes*, parte da questão do cangaço acontece no curso da mesma seca que motiva o romance *A Fome*. Este traz, no seu início, o motivo da seca; e no final, o do cangaço; aquele dispõe sua narrativa de maneira inversa: movimenta-a inicialmente com o banditismo do cangaço para, depois, sem perdê-lo de vista, retomá-lo no âmbito do tema da seca.

O realismo, ao se voltar para uma realidade social, para os ardis da vida, tira o homem do seu mistério, decifra-o por meio do seu comportamento, justifica-o a partir das contradições sociais vividas. O realismo naturalista, por seu turno, retira o homem da vida, aprisiona-o a certas emoções, em dados momentos que determinam o seu comportamento e caráter. Rodolfo Teófilo trabalha ao seu modo tais condições das convenções realista e naturalista para a construção das suas personagens, justificando o seu comportamento e caráter, mas acrescentando um viés romântico e tratamento melodramático a situações que envolvem embates entre homens vistos como superiores e inferiores.

A intencionalidade do autor manifesta uma vontade civilizatória exagerada ao dispensar um tratamento mórbido na disposição do seu pensamento que vê como atávicas as condições do sertão brasileiro em foco. Os romances de Teófilo, por isso, mostram-se distorcidos, com personagens trágicas, representando noções estereotipadas dirigidas por uma forte sina, diante da força do destino, que as deixa frágeis diante do mundo, determinadas a definhar diante de forças naturais e expiatórias.

Lembra-nos Lira Neto[1040], ao prefaciar *A Fome* na edição de 2002, que, segundo Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima, 1893-1983), o romance do ficcionista cearense, de 1890, introduz o ciclo da seca como tema da literatura brasileira e fortalece uma tendência cuja origem está, conforme Antonio Candido, nos romances históricos, românticos, e no âmbito de uma "vocação geográfica", que tem como um dos seus "propósitos [...] o de descobrir literariamente o país"[1041]. Temos, de acordo com as ponderações de Antonio Candido, no campo de ação do romantismo, apreciações críticas acerca da fixação da tendência regionalista, que, para o estudioso, fez-se: "num movimento progressivo que aos poucos desvenda as regiões e equivale a uma forma de revelação para o leitor, que graças a isto se familiariza cada vez mais com a pátria, por meio da realidade de suas paragens distantes"[1042].

O regionalismo, na acepção generalizada do próprio termo, como vemos, volta-se para a explicação de manifestações literárias localizadas em ambientes espaciais variados; ressalta os

traços pertencentes, agora na avaliação de Tristão de Ataíde[1043], de "uma região literária". Define-se assim, acreditamos, o regionalismo literário, de acordo ainda com Ataíde[1044], em situações narrativas "com seus traços próprios, sua linguagem característica, seus problemas típicos, suas paisagens, seus homens". Mesmo porque, dada a distribuição espacial de um território nacional, da sua diferenciação geográfica, encontram-se presentes, na composição do seu povo, homens da cidade e do campo. Afinal, uma unidade nacional dá-se no interior de uma variedade regional; grupos sociais, desse modo, distinguem-se no interior de uma coletividade e de um conjunto cultural. Dessa maneira, transparecem diferenças entre valores vividos no campo e na cidade, ambos com características regionais e universais. Num juízo de Wilson Martins, no âmbito da literatura brasileira, "a pulsação vital das letras brasileiras oscila entre o regionalismo e o universalismo: são essas as suas duas constantes, não alternativas ou excludentes uma da outra, mas simultâneas e, até certo ponto, alimentando-se entre si"[1045]. Acrescenta o autor, a partir da cronologia do assentamento da tendência regionalista da literatura brasileira: "não há regionalismo, mas regionalismos"[1046]. Quer nos lembrar Martins, com isso, que as tendências regionalistas ocorrentes na literatura brasileira[1047], como afirmara José Veríssimo no início do século XX, sempre trabalharam com a ideia do instinto da nacionalidade como marca da literatura nacional.

O motivo da seca, como dissemos, a partir de um ambiente espacial, manifesta-se, numa forma inaugural, na ficção de Rodolfo Teófilo, por meio de outros motivos a ele associados: o de uma família em êxodo, sua angústia devido ao abandono do lar e das terras; sua resistência no enfrentamento da fome e sede. Tais motivos compostos movimentam uma narrativa que tematiza uma história que transcorre num período de seca, vivida por uma família desterrada, angustiada, diante da força de uma lei natural do sertão. Utilizando-nos do pensamento de José Aderaldo Castello[1048], diremos que Teófilo estabelece um tema que proporcionará o desenvolvimento de outros "processos técnicos e expressivos e indicação de frequências temáticas de valor permanente [...] que se convertem em tendências"[1049].

Molda-se dessa maneira uma temática inaugural do regionalismo literário a partir de Rodolfo Teófilo, revelando-se, em princípio, a atitude estética realista do autor, diante de dados da realidade da seca e do conjunto de problemas dela advindos com seus retirantes em curso.

As secas registradas no Ceará, até o momento daquela que é tema do romance de Rodolfo Teófilo, foram as de 1605-1607, 1777-1778 e 1791-1793, seguidas, então, pela de 1877-1880. Nesse período, práticas administrativas e médicas desenvolvidas entre os séculos XVIII e XIX na

Europa foram adotadas, mas mesmo assim ao flagelo somou-se uma epidemia de varíola. Estimam-se em 180 mil os mortos na província do Ceará, que contava com 900 mil habitantes. Ao lado da ruína econômica, o flagelo provocou uma migração interna que movimentou 113.900 habitantes, cerca de 27.518 famílias, abarracadas em Fortaleza e regiões próximas.

Dar uma forma literária para os dados de uma realidade imediata constitui, conforme Tristão de Ataíde[1050], uma atitude realista: "O realismo literário que adotamos é o que procura respeitar os dados do real em toda a sua complexidade e dentro de uma hierarquia natural de valores". Algo do intento de Rodolfo Teófilo, uma vez que o ficcionista e farmacêutico, diante da incidência de nova seca em 1900, com a volta da varíola, segundo Lustosa da Costa: "montou um vacinogênio particular, que produzia vacina de qualidade, e organizou a Liga de Vacinação do Ceará. Foi inestimável sua contribuição para extinção da varíola no estado, e, desde 1905, são raríssimos os casos de varíola detectados em Fortaleza"[1051].

Rodolfo Teófilo contava com 24 anos quando se deu a seca de 1877 e vivia em Fortaleza exercendo sua profissão de farmacêutico. Escreveu *A Fome* aos 46 anos, depois de 22 anos dos acontecimentos. Conforme Lira Neto:

> Acusado de forjar tais histórias a partir de uma imaginação mórbida, Rodolfo Teófilo responderia aos detratores brandindo matérias publicadas pela imprensa da época, que, na verdade, teriam lhe servido de inspiração. Não criara nada, defendia-se. E também nada em seu livro era inverossímil, garantia. Apenas teria conferido tratamento literário aos relatos jornalísticos que davam conta de casos semelhantes, ocorridos na grande seca de 1877, no Ceará.[1052]

O mesmo Lira Neto expõe:

> Vale dizer que Rodolfo Teófilo era, antes de tudo, cientista. Leitor fluente do alemão, inglês e francês, impregnou-se dos ensinamentos dos mestres do século XIX, vanguarda científica da época. Bebera direto na fonte de Comte, Spencer, Charles Darwin e Haeckel – autores que do outro lado do oceano, no Velho Mundo, haviam levantado a bandeira da ciência como única forma de conhecimento, em detrimento da concepção metafísica de mundo. Farmacêutico, arguto estudioso dos fenômenos naturais, fabricante de beberagens e tônicos para os mais diversos males do corpo, Teófilo dividia, porém, os ofícios de homem de ciência e boticário com suas irredutíveis pretensões a literato. Sentia-se tão à vontade entre projetos de romances e livros de poesia quanto em meio aos tubos de ensaio de seu laboratório particular.[1053]

Lemos, em *A Fome*, ao longo de uma descrição, referências de Teófilo ao seu autor preferido: "De espaço a espaço, viam-se na toalha listras em caracteres góticos e, na língua de Hugo, inovação devida a João das Regras, um tipo que se dizia mestre-de-cerimônias e muito entendido em etiqueta."[1054]

Teófilo foi leitor da obra literária de Victor Hugo, assim como seguidor de sua estética. Apoiados no primeiro comentário de Lira Neto, percebemos que Rodolfo Teófilo seguiu a estratégia da narrativa de Hugo calcada em *fait divers*[1055], voltada para o monstruoso, o

catastrófico, o grotesco, com um senso de espetáculo permeado pela emoção. O *fait divers* traz a notícia do acontecido na sua autossuficiência até seu desenlace, num relato de fatos que não são estranhos, nem inesperados, no caso, a seca, na totalidade do seu encadeamento. O *fait divers* dá-se, conforme Barthes, por meio de "uma estrutura fechada" e, assim, os acontecimentos coincidem com sua notícia[1056]. Em outras palavras, Rofolfo Teófilo afirmou que fez do acontecido um acontecimento literário.

Na estrutura fechada do *fait divers*, vista por Barthes, sua causalidade "é constantemente submetida à tentação da coincidência"[1057]; sem outras causas paralelas inesperadas. E, assim, Rodolfo Teófilo, de posse de uma causa para o seu romance, faz coincidir seus fatos com sua representação, por um viés romântico, conforme a estética de Victor Hugo, isto é, de uma maneira em que momentos grotescos, de horror, superpõem-se aos sublimes. Victor Hugo é partícipe da poética da totalidade; para ele, "ser harmonioso é ser incompleto"[1058]. O harmonioso, segundo Hugo, é belo, restrito; diante disso: "O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos."[1059] Rodolfo Teófilo, no transcurso das duas narrativas em questão, transita entre os postulados da ciência positivista e as tendências de época da literatura: realismo e naturalismo. Para a construção das fábulas, os seus romances apropriam-se das condições naturais e socioeconômicas, dos comportamentos sociais vigentes no território flagelado durante a seca de 1877. O ficcionista, desse modo, trabalha combinações entre estruturas sociais e narrativas para a construção dos perfis das suas personagens; procura, assim, explicar comportamentos, ações, de maneira determinista, na estrutura fechada do *fait divers*, buscando um efeito de sentido na almejada coincidência que esse *insight* jornalístico possibilitou-lhe para sustentar uma temática da sua literatura, que conseguiu de forma híbrida: em primeiro lugar, como leitor de Victor Hugo, combinando o flagelo da seca segundo as leis naturais, com a tragédia das famílias flageladas, socorridas pelas atitudes sempre incompletas, para o desconforto dos retirantes, das soluções administrativas e médicas tomadas pelo Império. Como vemos, a poética de Victor Hugo fez-se presente na disposição da narrativa em "misturar nas suas criações, sem, no entanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito [...] Tudo profundamente coeso"[1060]. A seguir, em situações paralelas e concomitantes de *A Fome*, temos o grotesco e o sublime vividos pelo protagonista:

> Surpresa horrível! O fazendeiro, sem querer, recua um passo e procura dominar-se. Tinha diante de si uma múmia de pé,

encostada ao tronco de uma árvore. A figura era horripilante. Uma caveira coberta de pele seca e lustrosa eriçada de cabelos duros como as cerdas do caitatu, de órbitas vazias, as fossas nasais abertas e sem nariz, a boca cerrada pelas filas de dentes de branco esmalte, articulava-se ao esqueleto, que se conservava na posição vertical, devido ao equilíbrio mantido pelos membros superiores agarrados à árvore. Pendente das vértebras do pescoço caía um rosário de vidro formando uma curva oval. Mirrados todos os músculos, as vísceras se colaram aos ossos, dispensando o concurso da putrefação, o banquete dos vermes.[1061]

Agora, numa circunstância oposta, ajustada pela enunciação narrativa ao parâmetro do sublime:

Manuel de Freitas chegou com a caravana à Várzea do Meio, logo ao amanhecer do dia. O solo tinha ali outro aspecto e a natureza um ar mais sadio. Uma área de mais de dois quilômetros de extensão arborizava de carnaubeiras seculares, todas verdes, limitada pela floresta semimorta, constituía a várzea, aprazível pela vida de suas palmeiras. As brumas crepusculares rarefaziam-se e os vapores sutis desapareciam diluídos pelos raios solares, que chegavam à terra. Algumas espirais de fumo enovelaram-se nos leques de carnaubeiras, desprendidas dos fogos nos ranchos dos retirantes. Havia ali algumas centenas de viajantes fazendo estação. Todos estavam magros, estropeados, cansados, e muito enfermos de anasarca.[1062]

Desse modo, exatamente da coesão conseguida na combinação entre o que é desarmônico com o que é harmônico, no modo como o narrador comenta o comportamento das personagens conforme suas emoções, explicando-as, justificando-as, causa e efeito ordenam-se para sua leitura: a causa existe, é esperada, como seus efeitos; algo simétrico, romântico – não há lugar para o contingente; há uma simetria, portanto, entre o caráter e sua representação.

O enredo de *A Fome* compreende três partes – Êxodo, Casa Negreira e Misérias, todas determinadas pelo desterro diante do plantio e criações aniquilados nas fazendas, seguidos de falta de comida e água. Agora, há que se destacar, diante disso, o senso da trama ficcional de Rodolfo Teófilo, segundo a poética da totalidade de Victor Hugo. Em *A Fome*, primeira e terceira partes superpõem-se: a primeira, voltada para a falência da família de Freitas, um bom homem, inicialmente com posses, mas empobrecido pelas adversidades, que se mantém digno na boa condução do destino de sua família para Fortaleza em busca de socorro; a terceira, em que Simeão, de má índole, busca se aproveitar da fragilidade de Freitas, enganá-lo com falsas promessas de superação da sua penúria, com o objetivo de seduzir sua filha, Carolina. Temos, assim, romanticamente, o conflito entre um caráter moldado pelo bem *versus* um caráter moldado pelo mal, a partir de uma advertência enfática dada pelo narrador, no início da terceira parte: "É Simeão Arruda, comissário distribuidor de socorros públicos, uma das personagens mais importantes desta história."[1063] O segundo capítulo, por seu turno, faz-se no depositário da ambientação do enredo, do contraste entre valores do bem e do mal: na procura do dinheiro fácil, sem trabalho, no tráfico interno de escravos, com jogos de azar, ao lado de cenas de dissipações com bebidas e orgias, sadismo, feitiço. Dá-se no capítulo segundo também o lugar

do grotesco, que já aparece no primeiro e terceiro capítulos, dando-nos a visibilidade da morte em corpos esqueléticos, decompostos.

A mesma oposição entre o bem e o mal prossegue, no terceiro capítulo do romance, contrastando os papéis femininos: ao lado da candura e religiosidade de Carolina, temos a feitiçaria de Quitéria e a libertinagem de Vitória; paralelamente, outros traços românticos presentes na narrativa de Teófilo – a falsa afeição de Simeão por Freitas, como de Simeão para com a filha de Freitas, Carolina; os presságios disseminados pela narrativa de que a escrava Felipa terá sua filha de volta, trazida por Inácio, um comerciante de escravos que recompra a cativa, entregando-a novamente à mãe; contando também com os presságios de que Simeão será punido pelo mal realizado. A aderência da narrativa de Rodolfo Teófilo com os contornos definidos e exemplares do romantismo parece-nos nítida. Os papéis femininos, por seu turno, são frágeis, sem densidade, melodramáticos. E, assim, o cangaço que encerra *A Fome* dará o início de *Os Brilhantes*, noutro *fait divers*: a Revolta do Quebra-quilos.

O *fait divers,* conforme dissemos, é um texto que reúne informações dispostas por meio de uma série de fatos acontecidos e decididos, que não requerem, da parte do leitor, mediações. O *fait divers* é irrefutável; desse modo, como motivo de uma narração, o seu veio não opera com discordâncias; no caso, no interior do romance de Teófilo, por meio de particularidade sustentada também por veia expressiva de Victor Hugo, a do banditismo – presente, por exemplo, em *Hernani* –, que o escritor faz pulsar, plasmada, no interior da contenda do cangaço brasileiro.

Situemos, inicialmente, o *fait divers* inspirador de *Os Brilhantes*: a mudança pelo Império do seu sistema de pesos e medidas, criada por lei em 1862 e implementada em 1872. A implementação legal da norma provocou revoltas no Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas.

O governo do Império, com a nova regra, substituiu as medidas vigentes (lineares – vara, côvado, jarda; de peso – onça, libra, arretéis; de líquidos – canados e quartilhos) pelas decimais: metro, quilo e litro. A ideia do governo central era modernizar-se, num momento, no entanto, em que perdia sustentação política diante tanto dos abastados como dos pobres. Os governos provinciais não tinham outras ideias de receita senão aproveitarem-se da nova lei, a fim de cobrarem de forma mais precisa impostos e taxas sobre produtos básicos negociados pela população em feiras e estabelecimentos de vendas. Tais procedimentos recaíram principalmente sobre a venda de farinha e carne seca, o que levou a revolta para as ruas, sem

liderança alguma, em momentos em que o povo avançou sobre comerciantes e quebrou seus instrumentos de pesos e medidas. Daí o nome atribuído aos revoltosos: os quebra-quilos, reprimidos de forma violenta em povoados, comarcas, vilas e cidades, sempre nos dias de feira. Os castigos vieram com a repressão: uma vez presos, alguns dos manifestantes, como medida exemplar tomada pelas forças de repressão, foram vestidos com um colete de couro cru molhado para que, com a secagem, asfixiassem-lhes o tórax, torturando-os. Tais suplícios, oriundos da Revolta do Quebra-quilos, entre os anos de 1874 e 1875, Rodolfo Teófilo também transportou para *Os Brilhantes*, publicado em 1895.

A revolta do Quebra-quilos, como dissemos, sem líderes, no seu início, voltou-se contra um sistema decimal de pesos e medidas porque a população iletrada sequer conseguia entendê-la para usá-la. A estratégia de Rodolfo Teófilo para a trama da sua narrativa foi a de associar uma revolta sem líderes, caracterizada por saques e abusos gerais, com bandidos, através do despertar da ira de Jesuíno Brilhante, nascida da sua patologia. Jesuíno surge, assim, do caos e sua alma sertaneja, numa composição naturalista, amolda-se ao caos vivido. Conforme observação do narrador: "Todos temiam o seu ódio e louvavam as suas ações generosas."[1064]

A ficcionalização do *fait divers*, dessa vez, dá-se conforme a localização de parte do levante, no Rio Grande do Norte, no município de Patu, nas imediações da gruta da Casa da Pedra, na Serra do Cajueiro, e voltada para a figura de Jesuíno Alves de Melo Calado (1844-1879), o Jesuíno Brilhante, lavrador e ex-vaqueiro, com entrada no cangaço por causa de roubos de animais seus por vizinhos e da agressão de um irmão na feira do vilarejo. Teófilo, na sua fábula, confronta Brilhantes com Calangros, em condições ficcionais que agrega aos fatos ocorridos, trazendo-nos, com os Calangros, outro bando armado que, durante a seca de 1877, a mando de donos de terras, reprimiu esfomeados que vagavam por povoados e cercanias em busca de comida. *Os Brilhantes*, por seu turno, transforma trabalhadores rurais da vida real em proprietários rurais.

O romancista, desse modo, conforme a estratégia da sua ficção, estabelece a trama da narrativa envolvendo-a com caracteres, elementos individualizados, de personalidades regionais da marginalidade, do cangaço. Como vemos, tanto em *A Fome*, com em *Os Brilhantes*, no seu conjunto narrativo temos motivações construídas com componentes regionais, sustentados em espaços de duas regiões; entre os dois territórios, a mesma seca.

Observamos em *Os Brilhantes* uma intervenção naturalista no seu ideário romântico, que se manteve dominante. Faz-se exagerado o modo como transparecem os impulsos desordenados e

alterados nos ânimos do protagonista Jesuíno Brilhante, que surge de um caos harmônico urdido pela poética da totalidade hugoana: no bojo de uma revolta, com seu bando, sua ira, em ação ambivalente – marginal, autoritária e, ao mesmo tempo, justa, de um justiceiro, paladino, calcada num código de honra e vergonha, na defesa dos desprotegidos da sorte. Jesuíno Brilhante, na verdade, diante do cangaço e da seca, promoverá uma justiça sustentada pela vingança privada, momento em que, nos moldes deterministas, corrige a trajetória da sua vida: estagnada, sem propósitos, incapaz de uma ação, para uma disposição, a seguir, para ações inimagináveis no mando de um bando armado. De acordo com o narrador:

> Jesuíno Soares, cognominado o Brilhante, já era criminoso quando assistiu ao sermão do vigário da primeira vila que se insurgiu contra o sistema métrico decimal.
> Casara-se muito novo e era criador como todos os seus ascendentes. A sua cultura intelectual limitara-se às primeiras letras, embora sua inteligência permitisse melhor cultivo. Até ser homem não se fez notável por nenhum ato extraordinário, bom ou mau. Nem mesmo a adolescência trouxe-lhe paixões violentas. Quando menino chamavam-no – o empalemado, e diziam os companheiros que um rapaz que vivia batendo o papo nunca teria coragem de correr atrás de um boi na caatinga. O desânimo de espírito e o desenvolvimento tardio do corpo, alimentados por uma teimosa hipoemia intertropical, acabaram-se com a puberdade, e o menino, de franzino e amarelo que era, tornou-se um rapaz sadio e forte.[1065]

A morte de um parente de Jesuíno, que no momento cavalgava ao seu lado, pelas mãos dos Calangros, transforma-o, levando-o para a formação e comando de um temido bando armado: "O sangue da vítima havia-lhe borrifado o rosto, e a fisionomia do Brilhante foi pouco a pouco perdendo a expressão de assombramento, para se carregar de uma ferocidade que metia medo. Aquele semblante plácido de outrora era crispado agora pelas fundas linhas do ódio."[1066]

Brilhante, no romance, tem um caráter, a princípio, calmo, conquistado num meio familiar de proprietários de terras que, uma vez provocado por desafetos familiares, os Calangros, assassinos de parentes seus, levam Jesuíno para um plano de vingança, com formação de bando armado e lutas sucessivas por toda sua vida. Ao lado disso, como também dissemos, Jesuíno Brilhante despenderá suas forças para com questões sociais em defesa de injustiças contra os oprimidos: trabalhadores rurais, cabras, retirantes. Jesuíno transforma-se num bandido e justiceiro e os Calangros, algozes seus, politicamente mais fortes, compor-se-ão com a força policial, a volante, com o objetivo de exterminar sua ação justiceira. Desse modo, nas cercanias do Patu, sua força policial passa a se movimentar com o bando armado, sem nenhum amparo legal, praticando as mesmas atrocidades que os bandos dos Brilhantes e dos Calangros. O maniqueísmo, nítido em *A Fome*, funde o seu contraste em *Os Brilhantes* numa composição já anunciada a partir do *fait divers* que o romance assume.

O cenário exuberante da narrativa, sua descrição exaustiva sobreposta simétrica e

analogicamente à narração dos gestos, comportamentos e ações das personagens, mostra-nos um viés naturalista, subjugado pela conformidade romântica que monta para a narrativa sucessivas peripécias, seus desenlaces sustentados pela geografia de Patu, vila castigada pelo cangaço e pela seca, numa cadência em que os fenômenos físicos da natureza homologam as atitudes da natureza humana, com resultados, salientamos, de feições naturalistas. Conforme observações do narrador:

> Bandos de macacos animavam com os seus incessantes movimentos a parte superior da floresta, onde as aves voavam, cantando e conduzindo os materiais para a construção dos ninhos. A vida ali sem provações, se possível éden sem serpente. Era a luta pela existência travada sempre por toda parte: a árvore estiolando o arbusto com a sua sombra, o arbusto, por sua vez, asfixiando a erva que vivia sob a sua ramagem.
> A astúcia da raposa, a força e ferocidade do jaguar, a peçonha das cobras, a gula das aves de rapina, postas em atividade naquele meio, eram o terror dos que não podiam reagir.
> Os fortes não aniquilavam os fracos, porque estes eram em maior número e a natureza deu-lhes um instituto de conservação, apurado e ardiloso, para poderem escapar à gana dos seus perseguidores.[1067]

As explicações das forças naturais e dos comportamentos humanos, seguidas de aproximações entre elas, sua analogia, dá-nos, numa relação entre causa e efeito, o naturalismo determinista, algo que se justifica com o objetivo de decifrar o homem. Trata-se do modo como Rodolfo Teófilo conjuga o seu ideário ficcional no contexto dos dois romances estudados, a fim de nos contar a história do seu povo diante das imperfeições de um país construído socialmente de forma injusta, abandonado e sem alimento, sem dinheiro e esperança, em meio às forças desmesuradas da seca e do cangaço.

Para Wilson Martins[1068], Rofolfo Teófilo é alguém que acredita nos seus postulados "com a candura ao mesmo tempo arrogante e ingênua do autodidata". Conforme Afrânio Coutinho, no prefácio de *Os Brilhantes*:

> O naturalismo não encontrou, no Brasil, ambiente favorável ao desenvolvimento. Não pelo fato de ter sido importado, outros mais fecundos também o foram, mas por certo devido a não corresponder a exigências vivas do meio, foi um movimento gorado, que somente em duas ou três obras logrou realizar-se, muito embora fosse larga a sua irradiação ideológica e numerosas as tentativas de aplicação à produção romanesca, e não obstante as impregnações da ideologia naturalista dispersas por grande parte da ficção do final do século XIX e início do XX [...] Caso típico, no particular, foi o de Rodolfo Teófilo, autor de diversas obras no período situado nas duas últimas décadas do século XIX (a década de 80 foi a de maior vigor do movimento). Essa obra, além da marca forte do naturalismo, enquadra-se no regionalismo nordestino, máxime pela temática da seca, de que pretendeu ser o romancista.[1069]

Para Alfredo Bosi, menos exigente e com a intenção perspectivista do historiador da literatura:

> Do Ceará, terra de Adolfo Caminha, também provieram outros naturalistas que dariam à região da seca e do cangaço uma fisionomia literária bem marcada e capaz de prolongamentos tenazes até o romance moderno. Manuel de Oliveira Paiva,

> Domingos Olympyio, Rodolfo Teófilo e, pouco depois, Antonio Sales, abeiraram-se do interior cearense num período em que tudo concorria para acelerar o declínio do Nordeste, desde as repetidas secas [...].[1070]

José Aderaldo Castello, por seu turno, divisa Rodolfo Teófilo ao lado de Domingos Olímpio, porém,

> mais completo e mais rico, ao focalizar desde a transumância desagregadora à emigração, dramatizando-a e acentuando situações macabras consequentes da forma em romances como *A Fome, Os Brilhantes* [...] E simultaneamente com a visão da seca, em *Os Brilhantes*, focalizaria o banditismo de assaltantes e violentadores ao lado do cangaço gerado por lutas de família, tão frequentes naquele contexto[1071].

Lidas as quatro pontuais posições dos historiadores e críticos da literatura brasileira, Wilson Martins deposita os arroubos naturalistas de Teófilo na ingenuidade do ficcionista; Afrânio Coutinho avalia tais arroubos como certeiros em *Os Brilhantes*; Alfredo Bosi localiza-os ao lado de companheiros de geração e numa sequência virtuosa do regionalismo literário nordestino. José Aderaldo Castello, como em outras ocasiões, exclui do seu ponto de vista a questão naturalista. Ora, conforme Fernando de Carvalho:

> Todos sabemos que não existe na literatura brasileira, como seria difícil encontrar-se em qualquer outra, uma obra em que não esteja presente a natureza, seja como descrição, seja como motivo de identificação com o estado emocional do próprio autor ou da personagem, como motivo religioso, ou de afirmação nacionalista.[1072]

Desse modo, podemos refletir, na rota do pensamento do professor Fernando de Carvalho, que Rodolfo Teófilo, com seus postulados, encaminhou, embora com a mão pesada do autodidata, um viés naturalista para a sua ficção, num momento em que pretendeu, voltado para a natureza, não associá-la mais às questões de identificação nacional, mas às de identificação emocional, a partir da voz autoral implicada nas observações do narrador. A ficção de Teófilo ressente-se da sua empiria aquilatada na formação farmacêutica do escritor, na sua experiência como um observador da realidade, do seu conhecimento adquirido e proveniente de perspectivas diversas; os seus experimentos empurram-no para decifrações da realidade.

A Fome e *Os Brilhantes*, mesmo assim, mostram-se romances bem compostos, resultantes de tramas entre todas as categorias da narrativa: enredo, personagem, tempo e espaço, tudo produto de uma composição híbrida, que conjuga romantismo com realismo naturalista, numa tendência clara do ficcionista por temas nacionais, no caso, locais, regionais, historicizados pela sua narrativa.

Rodolfo Teófilo foi um homem impulsivo. Em *Cenas e Tipos*, livro de 1919, confessou: "O que mais temi na vida foi ser inútil."[1073] Tal espírito leva-o também para a Padaria Espiritual, compondo-se com literatos do Ceará, do que ele lembra no mesmo livro citado acima como:

“gloriosa [...] em que meu espírito de moço tinha ilusões e era crente”[1074]. A Padaria Espiritual formou-o; constituiu uma agremiação, segundo Sânzio Azevedo: “onde ecleticamente conviviam diversas tendências estéticas”[1075]. Nem Domingos Olímpio nem Manuel de Oliveira Paiva integraram a Padaria Espiritual cearense.

Domingos Olímpio

Domingos Olímpio, como Rodolfo Teófilo, foi abolicionista. De espírito diferente do conterrâneo, nada veemente, segundo Gustavo Barroso que prefaciou seu único romance: "Sobriamente elegante, discreto e espirituoso, amável sem exageros [...] no falar e nos gestos [...] encantando tanto os que o ouviam, historietas e anedotas, de preferência as de filiação sertaneja."[1076] *Luzia-Homem,* de 1903, por seu turno, não se filia ao *fait divers,* muito embora, conforme Barroso, tenha nele traçado "com a mão de mestre as paisagens ardentes da seca"[1077].

A Fome, *Os Brilhantes*, *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço* encontram-se ligados pelos motivos da seca e do cangaço, mas diferentemente relacionados no modo como compõem aqueles motivos com o de uma família em êxodo. A constituição da família sertaneja, entre os três autores, dá-se de forma heterogênea, embora com as mesmas referências regionais, temporais e no mesmo sertão pecuário. Tanto em Rodolfo Teófilo como em Domingos Olímpio e Oliveira Paiva, a instituição familiar transparece como forma única de organização social existente, que exerce a função de proteger os seus pares, voltada para a conservação dos seus laços. Nas obras de Teófilo e de Olímpio, a família sertaneja constitui-se numa unidade doméstica: casal, filha e escravos, nos dois primeiros romances em questão; no terceiro, mulher e filha. No quarto romance temos um núcleo conjugal: casal, parentes, afilhados, compadres, agregado, escravos e cabras. Nos romances de Rodolfo Teófilo, o patriarcado é marcante; nos de Domingos Olímpio e Oliveira Paiva salienta-se o matriarcado. A família sertaneja, enfim, patriarcal ou matriarcal, na sua função de ordenamento social no interior do sertão pecuário, mostra-nos que ninguém sobrevive sozinho. Luzia, protagonista de Olímpio, com os cuidados dispensados para sua mãe e fortalecida por outras mulheres partícipes da sua unidade doméstica, revela-nos o traço matriarcal da sua organização familiar, forte na luta contra sua desmoralização imposta pelos valores masculinos no contexto do flagelo da seca. *Luzia-Homem* conta-nos essa história. No traçado da família patriarcal, proprietária de terras, presente nos romances de Rodolfo Teófilo, a mulher não tem função; pior, em *Os Brilhantes*, a possibilidade do poder sedutor de uma mulher, Maria, uma retirante da seca, dá início à desagregação do bando de Jesuíno Brilhante, uma quebra na sua hierarquia, momento em que o Liberto, enciumado, enfrenta numa luta seu comandante, ex-patrão, e morre. A questão amorosa não cabe no universo ficcional de Rodolfo Teófilo, dado o modo como suas narrativas conduzem-se pelo código da bravura, por uma honradez temerária da vergonha.

O fluxo da narrativa de *Luzia-Homem* é movimentado com diálogos múltiplos,

principalmente, entre personagens femininas: Luzia, sua mãe e Teresinha, uma amiga. Teresinha, como Luzia, impõe-se com muito sofrimento contra a desmoralização que lhe dirige o mundo dos homens, no caso, seu pai, pelo fato de ela ter saído de casa para viver com o amante, morto logo a seguir. Ela conta, por isso, com o desprezo do pai, que a tem como uma prostituta. O mesmo universo masculino, agora, dos homens de uma construção em que Luzia trabalha, atribui a ela características masculinas por ser uma mulher fisicamente forte, razão de seu apelido maldoso: Luzia-Homem. Luzia, no entanto, é mulher bonita e provoca paixões, sem se definir por nenhum dos apaixonados. Dois homens aproximam-se de Luzia: o bom Alexandre, honesto e trabalhador, almoxarife da Comissão de Socorros, maldosa e indevidamente preso pelo outro pretendente de Luzia, um militar do destacamento local, Capriúna, mau caráter e ladrão.

O cenário do romance localiza-se no interior do Ceará, no período da grande seca, no final de 1878. Luzia, sua mãe e Teresinha encontram-se, como retirantes, abarracadas e tiram seu sustento com serviços prestados à Comissão de Socorros: costuras e construções. Dessa forma, todas as sequências da narrativa alinham-se com as forças elementares do melodrama, no embate entre bem e mal, em meio a presságios bastante difusos, num ambiente de muitas insinuações, voltadas para um único desenlace trágico: Luzia morrerá pelas mãos de Capriúna; não conseguirá se desvencilhar dele, nem se aproximar de Alexandre. Enquanto isso, as insinuações, que sempre apontam um destino desfavorável para Luzia, indicam um futuro favorável para a mãe de Luzia e Teresinha, uma vez terminada a seca. Afinal, transparece-nos que, para o determinismo, quando enleado ao romantismo, a razão é imperfeita; discernir, para aquela tendência literária, entre o bem e o mal é uma atitude mais arrojada até do que questionar a evolução. Desse modo, no caso, o determinismo naturalista definirá o destino de personagens condenadas pelo meio e pelo momento.

Segundo Afrânio Coutinho: "A nota naturalista é patente em *Luzia-Homem*."[1078] O crítico localiza o romance como "um dos mais importantes elos da cadeia do regionalismo nordestino [...] em que se vê a inferioridade do ser humano em face das potências da natureza agreste e dos instintos selvagens"[1079].

Lúcia Miguel Pereira tem algumas considerações sobre o romance de Domingos Olímpio que se distanciam das de Afrânio; para ela:

> *Luzia-Homem*, se permanece na nossa literatura, é pela força, pelo ímpeto com que foi concebido e realizado, qualidades que se misturam com os defeitos que delas decorrem, já que, pobres de nós, em tudo o que é bom há um germe de mal: certa trivialidade, certa grosseria de concepção, tendência a tratar tudo com rudeza, a desprezar os entretons, a sutileza, a arte de insinuar sem dizer, de aproveitar o impreciso, de tão grande significação no romance.[1080]

Luzia, na verdade, é estigmatizada pelo seu meio. Quem é ela? Ela mesma diz, apresentando-se para um promotor público, num depoimento a favor do amigo Alexandre, injustamente preso:

> Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pae no serviço. Pastorava o gado; cavava bebedores e cacimbas; vaquejava a cavallo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encoirada, quando já era moça de mais, alli por obra dos dezoito annos. Muita gente me tomava por homem de verdade. Depois, meu pae, coitadinho, que era forte como um touro e matava um bode taludo com um murro no cabelloiro, morreu de moléstias, que apanhou uma unfluencia da ambição de melhorar de sorte, na cavação de ouro no riacho do Jure. Dahi em deante, começamos a desandar. Minha mãe, sempre muito doente, e nós duas muito pobres de tudo, menos da graça de Deus, vendemos as miuças e cabeças de gado, que tiramos à sorte da producção da fazenda, os animaes de campo e até o meu cavallo castanho-escuro, calçado dos quatro pés e com uma estrella na testa ... o meu querido Temporal ... Tudo isso para não morrermos de fome quando veio esta seca...[1081]

Com a morte do pai e a seca, Luzia e a mãe já doente retiram-se da fazenda em busca da ajuda da Comissão de Socorros da Seca, momento em que Luzia arruma um emprego na construção de uma Cadeia. Bela e forte, ganhará, naturalmente, destaque entre os trabalhadores. Luzia é uma criatura normal que vive num ambiente alterado física e psicologicamente pelas agruras das circunstâncias, num ambiente em que seu perfil – bonita, forte, honesta, responsável, livre – afronta o quadro geral. Conforme observações de Lúcia Miguel Pereira sobre o ambiente do romance:

> Vindos de várias condições, os retirantes se nivelam pela miséria, e, na promiscuidade em que vivem, dão largas aos instintos. A tragédia da natureza determina a social, e esta a individual, num processo de encadeamento que nada tem de forçadamente lógico: a seca, que esteriliza a terra, e reduz os homens a rebanhos esfaimados, coloca-os também à borda da loucura e do crime. Tudo se torna áspero e duro.[1082]

Luzia não sobrevive ao seu meio. Vê-se, ao mesmo tempo, como bela e grotesca, admirada e ridicularizada, sem nenhuma chance de mudar o seu destino. O destino, por sua vez, para ela e os demais flagelados, mostra-se de mudança impossível. Desse modo, a vontade de Luzia está em salvar a mãe; o restante decepciona-a. Luzia desenvolveu uma aversão aos homens, o que de certa maneira até atinge Alexandre; vive sem esperanças, de forma melancólica. Teresinha faz-se no seu avesso; tem esperanças e suplanta o meio, além das adversidades suas com a família.

Segundo Lúcia Miguel Pereira: “forte, solitária e boa, a heroína, a Luzia-Homem, é dos tipos mais complexos e misteriosos da nossa ficção [...] na sua simplicidade aparente, e de muito humano, na sua vibração interior”[1083]. Conforme, agora, José Osório de Oliveira: “Domingos Olímpio escreveu o primeiro romance da seca e dos retirantes, embora a figura de mulher que dá nome ao livro, Luzia-Homem, tenha nele mais importância que o drama do flagelo.”[1084]

Ao lado disso, chama-nos a atenção a observação que Gustavo Barroso faz no prefácio para *Luzia-Homem*: "Do Pará, Domingos Olympio veio para o Rio de Janeiro em 1891. Aqui escreveu no *O Paiz*, no *Correio do Povo*, no *Correio Mercantil* e no *O Commercio*. Nesses jornaes, publicou alguns dos contos que pretendia reunir num volume do typo dos do Eça de Queiroz."[1085] O tipo de conto de Eça de Queirós a que se refere Barroso, modelo para uma narrativa curta do conhecimento e preferência de Olímpio, é de uma publicação constante do ficcionista português, entre 1880 e 1897, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, antes de o escritor lançá-los em Portugal, no seu livro *Contos* (1902), com histórias curtas reunidas de publicações várias. José Lins do Rego, certa feita, escreveu sobre tal questão:

> Nenhum escritor brasileiro foi mais mestre das gerações dos começos do século do que Eça de Queiroz. Eça de Queiroz apareceu-nos como uma libertação, teve este caráter literário, de verdadeira revolução libertária [...] Nós vivíamos em cárceres privados, no cárcere camiliano, no cárcere de Herculano, nos pequenos suplícios de Castilho.[1086]

Os contos de Eça trazem muitas situações narrativas que envolvem traços românticos, mesclados com os do determinismo realista-naturalista. Segundo Álvaro Lins :

> Eça encontrou no realismo a sua maneira ideal e lógica de expressão [...] Tendo vindo do romantismo, à maneira de Zola, que tanto admirava Georges Sand, Victor Hugo e Musset, Eça aproveita, transformando-os, alguns velhos temas românticos. O realismo era sobretudo, no seu caso, uma nova maneira de sentir e interpretar a vida. Nota-se que toda a sua novidade está nesta maneira e não nos assuntos e modelos [...] Para Eça o realismo fora um elemento salvador, como para todos os portugueses e brasileiros. Somos, por invencível fatalidade étnica, sentimentais, efusivos, transbordantes; o romantismo será sempre, no nosso caso, um excesso de temperamento. Instintivamente românticos, com a excitação dessa escola atingimos, positivamente, o grotesco. O realismo representou, para nós, o restabelecimento do equilíbrio interior.[1087]

Conforme as observações ousadas de Álvaro Lins, então, aos seus 25 anos, em consonância com as antecedentes, de José Lins do Rego, Eça de Queirós é um estilo, um modo adequado, arrumado, para expressar ideias polêmicas voltadas para a avaliação de um modelo social, do tempo presente. Eça e seus seguidores ocupam-se com o julgamento da direção de novos comportamentos e do modo como representá-los na ficção realista, diante do seu senso de dever ser, dever fazer, saber ser. Desse modo, Luzia sempre soube do seu dever, o que fazer, tendo em vista suas obrigações. O seu criador, Domingos Olímpio, no entanto, conforme o apontado pela crítica e já comentado, não conseguiu definir o destino da sua protagonista. Lemos algo similar numa personagem de Eça, Maria Piedade, protagonista do conto *No Moinho*, que vive num ambiente mórbido e no cumprimento dos seus deveres, como Luzia. Maria da Piedade, para nós, é alguém que pode nos remeter para o perfil de Luzia, conforme o modelo que Domingos Olímpio teve na prosa contística de Eça. Tanto pelo belo cabelo da personagem, emblemático no romance de Olímpio, como pela "doçura da voz, a modéstia na melancolia, a linha casta"[1088].

Maria Piedade, como Luzia, não conhece o amor e tem a mesma dedicação de Luzia para com a família. Piedade vive "recolhida e séria", numa casa com "ar abafado de febre", onde dispende "cuidado de enfermeira"[1089] ao marido e filhos doentes. Maria da Piedade, assim, vive "a tristeza do seu interior, as doenças, tantos cuidados graves"[1090]. Diferentemente de Olímpio, as peripécias de Eça despertam sua protagonista para uma paixão que a leva para o histerismo, momento em que abandona marido e filhos doentes por um aproveitador que passa a viver às suas custas. De acordo novamente com Lins, para Eça a escola realista "não significa uma prisão [...] mas um ponto de partida, uma excitação para a sua personalidade artística"[1091]. Ainda segundo Lins: "O que aproximou Eça de Queirós do realismo foi o seu ideal de exprimir artisticamente a vida. É um fenômeno que todos conhecemos: costumes, paisagens, figuras humanas, que estão diante de nossos olhos, despercebidos a até insuspeitados, adquirem, de súbito, forma e movimento através da arte."[1092] Podemos dizer o mesmo da parte de Domingos Olímpio, diante do que movimenta o seu processo ficcional. O senso melodramático de Eça de Queirós, por seu turno, é superior ao do seu admirador, Domingos Olímpio. Eça excede no modo como cria para a sua história um senso de mistério; Olímpio, tocado pelo seu tema, a seca, desvia-se de mistérios, alivia as dúvidas da sua personagem Luzia, e incorre, conforme também observou Lúcia Miguel Pereira, numa falha dos romancistas brasileiros do final do século XIX que "participam dessa simplificação primária da vida a que poucos espíritos escaparam no século passado, e que une, a despeito de toda a sua diversidade, românticos e naturalistas"[1093].

O romantismo valoriza o indivíduo, o particular, o específico, o exótico, o desmedido; o realismo opta pela reflexão da identidade das coisas, da definição das coisas, suas qualidades intrínsecas, o seu diferencial, já, então, nas dependências do naturalismo. O naturalismo, desse modo, no seu voluntarismo imediatista, mostra-se apto para pensar o concreto.

A inventividade romântica e, na sequência, a realista e a naturalista buscaram numa experimentação formal intracódigos, novos conteúdos, novas formas. Os românticos, como sabemos, ao se afastarem das diretrizes literárias clássicas, optaram por uma dada originalidade e tipicidade no modo de representar, no mundo, a arte e, entre suas manifestações, a literatura. No caso do Brasil, os vieses experimentais intracódigos – histórico e regional –, que vemos nos romances comentados, encontram-se presentes a partir da experimentação romântica, retomada pela realista e naturalista, ao lado do código cientificista.

Para Eduardo Portella, o

> realismo é um dos movimentos mais indefinidos da história literária.
> Não porque toda definição já seja em si uma temeridade. Mas provavelmente porque ele, no lugar de ser uma escola, com tudo o que esta possa ter de convencional, é antes o modo de ver a realidade, a disjuntiva do olhar, a apreensão para além do visível, a sinuosa exposição do acontecimento.[1094]

Desse modo, para Portella, no realismo: "a realidade vive e se alimenta do olhar do observador individual. Mesmo ou sobretudo quando recolhe exterioridades"[1095].

O autor realista, assim, dada sua exposição sinuosa, disjuntiva de um acontecimento, ajusta-se, exatamente de acordo com Emil Staiger, com o "princípio da composição épica [...] a simples adição"[1096] de elementos; na recolha de exterioridades, de acordo com Portella, a recolha entendida como algo estabelecido na própria disposição de ânimo do prosador realista, no caso. Para Staiger: "O verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição. Em pequena ou em grande escala justapõem-se trechos independentes. A adição prossegue sempre"[1097]. O princípio da adição, dessa maneira, para pensarmos com Staiger, norteia a composição da prosa de ficção dos três romancistas aqui estudados, que somaram ao *fait divers,* ou ao simples conhecimento dos desdobramentos da Grande Seca de 1877, para os quais todos se voltaram, o repertório adquirido como leitores da literatura romântica, realista e das teorias cientificistas.

Oliveira Paiva

Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio dividem-se entre as propostas estéticas romântica e realista no modo como constroem um foco na óptica positivista, em que o ideal, o real e o natural agregam-se. Ambos se prendem muito ao factual, à ordem dos fatos, do verdadeiro, do constatável, diante de uma atenção menor dirigida à representação do factível, que leremos no romance de Oliveira Paiva, mesmo porque o autor de *Dona Guidinha do Poço* afasta-se das fontes extras do *fait divers,* também do seu conhecimento. Teófilo e Olímpio limitaram-se no interior das tendências românticas e naturalistas do realismo; Paiva superou-as, optando, com equilíbrio, pelo senso realista do realismo literário, momento que em sua imaginação volta-se para uma trama cujo artifício suplanta o de seus compatriotas.

Quando o realismo alia-se ao naturalismo, conforme Portella: "retorna o polo estático da dicotomia Cultura e Natureza, porque ele se empenha por naturalizar o fazer ficcional, servindo ao domínio da Natureza, pressuposto científico por excelência. A Natureza antes idealizada, agora é cientificizada"[1098]. No cômputo das duas tendências, lido o julgamento de Portella, observamos que os modelos do chamado cientificismo subestimam os fatos sociais e, por conseguinte, levam o leitor a perceber a maneira como falta realismo ao naturalismo. Desse modo, lerá, em Paiva, a configuração de uma personagem surpreendente, dona Guidinha, exatamente porque Oliveira Paiva, no interior da sua trama, dá lugar para o contingente, distante de uma estratégia da peripécia, no interior do insólito ou do grotesco, conforme Teófilo ou Olímpio. Oliveira Paiva, para isso, dá-nos uma personagem feminina, dona Guidinha, sem mistério e sem, no entanto, simplificá-la; pelo contrário, foca-a do interior da sua condição humana, a partir da vida, dos valores da vida da sua região. Dessa maneira, o autor constrói um caráter para sua personagem, complexo, surpreendente para a ficção regionalista. Dona Guidinha tem índole, temperamento, paixão, que transparecem a partir de uma realidade perceptível, a partir dos seus costumes, mandos políticos e mazelas da seca. Comecemos por destacá-la no romance:

> Estava-se em fevereiro, e nem um pingo de água. O poço da Catingueira, o mais onça da ribeira do Banabuiú, que em 1825 não pôde esturricar, sumia-se quase na rocha, entre enormes oiticicas, de um lado, e de outro o saibro do rio. Era um trabalhão para os pobres vaqueiros: aqui, levantar uma rês caída; ali, fazer sentinela nas aguadas a fim de proteger o gado amofinado contra a crueldade do mais forte; e, todos os dias que dava Nosso Senhor, cortar rama. E ainda tinha de percorrer constantemente as veredas e batidas para acudir prontamente à rês inanida de fome e sede, perseguir os porcos, que algum desalmado vizinho teimava em criar, persegui-los a bala, porque o torpe cabeça-baixa impestava os bebedouros.[1099]

Agora, salientemos a figura de dona Guidinha, pelo modo como é recebida na vila próxima

às suas terras:

> Pelas seis e meia atravessou o largo da matriz a cavalgata de dona Guidinha, que se retirava para a fazenda. Compunham-na diversos cavaleiros, pessoas gradas, entre os quais o juiz, pai de Lalinha. Era costume daquela senhora pródiga, respeitada, festeira e influente soltar criminosos, obrigar a casamentos, e ser sempre assim honrada de longas comitivas de entrada e saída da vila.[1100]

Percebemos pelo exposto que os autores estudados, no dizer do seu fazer ficcional, procuram uma coerência com os discursos da sua época. Os três partem de um tema comum; os seus narradores apresentam os valores daquele tema comum em histórias organizadas em percursos temáticos que recorrem, basicamente, às mesmas figuras referencializadoras do tema da seca. No espaço intersticial instaurado entre o enunciado e a enunciação das obras em questão, no modo como as circunstâncias realistas são somadas às naturalistas, o exagero transparece nos melodramas de Rodolfo Teófilo, leitor de Vitor Hugo; ameniza-se em Domingos Olímpio, leitor de Eça, e em Oliveira Paiva, a nosso ver, instala-se um equilíbrio nos ânimos do processo enunciativo dos seus enunciados. Em *Dona Guidinha do Poço*, romance de 1892, as experimentações da época cedem e o discurso ficcional adiciona à narrativa valores ainda não considerados quer por Teófilo, quer por Olímpio. Assim, o entretom, a sutileza, as insinuações – apontadas por Lúcia Miguel Pereira como uma carência na prosa realista e naturalista da literatura brasileira – transparecem na obra regionalista de Manoel de Oliveira Paiva.

Dona Guidinha do Poço é um romance escrito no final da vida do seu criador, entre 1890 e 1892, e publicado apenas em 1952 por intermédio de Lúcia Miguel Pereira. A obra de Oliveira Paiva aparece para o público leitor sessenta anos após a morte do seu autor. Agora, a sutileza e os entretons, características da leveza requerida para o romance, conforme apontamentos comentados de Lucia Miguel Pereira, perpassam com matizes variados o romance do escritor.

Para Edward Sapir:

> As línguas são para nós mais do que sistemas de transferência de pensamento. São uma túnica invisível que veste o nosso espírito e dá forma predeterminada a toda a sua expressão simbólica. Quando a expressão tem uma significação fora do comum, chamamo-la literatura [...] As possibilidades da expressão individual são infinitas, e a linguagem, em particular, é o mais fluido dos meios. Tem de haver, contudo, certa limitação a essa liberdade, certa resistência ao meio. Na grande arte, há a ilusão da liberdade absoluta. O constrangimento formal imposto pela matéria-prima – tinta, claro-escuro, mármore, notas de piano, ou seja o que for –, passa despercebido; é como se houvesse uma área ilimitada de separação entre a mais plena utilização da forma, por parte do artista, e o máximo de que é capaz o material utilizado.[1101]

Oliveira Paiva, à semelhança dos outros dois romancistas, não só incorporou o tema da seca ao seu texto, como também partiu de um *fait divers*: segundo jornais da época, uma latifundiária sertaneja encomendara o assassinato do marido, apaixonada que estava pelo sobrinho do

esposo[1102]. Acontece que o autor não tomou o fato como uma estrutura fechada. Ambientou-o de forma distinta e o associou à seca e ao coronelismo, este indelével nos três outros romances aqui estudados e que, no de Paiva, encontra-se regido no interior de um núcleo familiar de latifundiários sertanejos.

O espírito de Oliveira Paiva, na verdade, distanciou-se do cientificismo. Ainda conforme Sapir: "A verdade científica é impessoal, é em essência estreme de qualquer meio linguístico especial que lhe sirva de expressão. Pode transmitir a sua mensagem tão prontamente em chinês, como em inglês."[1103] Paiva afasta-se da "essência estreme" da valoração científica e, numa expressão bastante individual, sem constrangimentos formais ou verdades científicas dirigidas ao seu leitor, volta-se para uma questão amorosa, num período de seca, a partir de um latifúndio próximo de uma vila que, a seu modo, também exprime a vida da cidade. E assim, como dissemos, a estratégia narrativa do romance *Dona Guidinha do Poço* começa por diferir dos demais estudados. No interior do mesmo temário de Teófilo e Olímpio, Oliveira Paiva muda radicalmente a ambientação[1104] do motivo da seca. O latifúndio de dona Guidinha recebe flagelados e outras pessoas por motivos alheios à estiagem. Chegam ao Poço o coronel Joaquim Damião Barros, que se casa com Margarida Reginaldo de Oliveira Barros; seu parente, Luís Secundino de Souza Barros, por quem se apaixona Margarida, e a família de Antonio Silveira, de Pernambuco, conhecida tanto de Damião como de Secundino; todos estão na base da trama do romance.

Interessante notarmos que a trama de *Dona Guidinha do Poço* não transparece, por exemplo, nos doze contos[1105] de Paiva publicados em *A Quinzena*, entre 1887 e 1888. A forma literária do conto, como sabemos, elabora narrativas elípticas com suas omissões deliberadas com o objetivo de surpreender com o seu desenlace. Mas os contos de Paiva não convencem o leitor. Falta-lhes, para isso, mediação; eles perdem, no caso, o seu horizonte de mediação necessário e, com isso, a própria clareza dos contos desaparece em meio às pausas descritivas da narração, quando o narrador organiza cenas envoltas em costumes rurais – festas, quermesses, cerimônias religiosas – tão bem estabelecidas no romance do escritor. Mesmo assim, Oliveira Paiva, nos seus contos, mostra-se imaginativo; mais que Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio, que não avançam, como o primeiro, rumo ao perceptível, num modo de observar experiências, costumes e comportamentos culturais.

As personagens de *Dona Guidinha do Poço*, diante da atinada percepção de Oliveira Paiva relativa à condição humana, humanizam-se aos olhos do seu leitor: comem quando têm fome,

dormem diante do sono e fazem vigília; amam, odeiam. Ao lado disso, também ficam à toa: veem pedras, animais, pássaros, divertem-se... momento em que se associam, naturalmente, à natureza; colocam-se diante dela, como nativos que são, próximos dela. A natureza, por si, ignora-os nas suas expectativas diante da vida; a natureza não é personagem do romance de Paiva. A natureza faz-se personagem quando de expressão romantizada.

A literatura regionalista de Rodolfo Teófilo e de Domingos Olímpio atende a uma demanda pela expressão de um gesto representativo solidário ao do flagelo nacional da seca, em que a sequidão, no seu comportamento natural, determinado e trágico, aniquila a condição humana. Oliveira Paiva volta-se para um cenário de seca diante de um horizonte previsto pelo regionalismo, acrescido do ideário de dar visibilidade para outros comportamentos culturais da época, os da política regional dos tempos do Império. Mesmo assim, conforme José Maurício Gomes de Almeida, em "*Dona Guidinha do Poço* o conflito dramático em si não se define a partir das coordenadas regionalistas", embora enraizadas, ainda conforme o crítico, "na realidade física e social que envolve as personagens"[1106]. O contrário acontece com a ficção de Teófilo e Olímpio; nelas, as realidades física e social determinam o envolvimento das suas personagens com o destino, em desenlaces melodramáticos e trágicos.

Sânzio de Azevedo nota que a literatura produzida no Ceará caracterizou-se, no final do século XIX, pela "oscilação entre uns restos de Romantismo e traços do Realismo"[1107]. O escritor cearense, como observa Azevedo, encontra-se assujeitado à sua cultura; expressa a consciência de tal cultura na literatura que escreve.

Seca, Cangaço, Coronelismo e Dramas Familiares

Os três ficcionistas cearenses que estudamos mostram-se, de um lado, atrelados às ideias circulantes nos meios literários cearenses e, por outro, apresentam-se ligados às tendências literárias da órbita do meio literário do Rio de Janeiro. Os romances comentados, no entanto, trazem noções fortes da função social da literatura, da "nova mimese"[1108] realista. Os três romancistas participam, em conjunto mas com nuances diferenciadas, do *fait divers* ou de seus desdobramentos, numa inventiva romântico-realista; tiveram, assim, os três, pelo realismo, contato com o naturalismo. O naturalismo em Teófilo e Olímpio redirecionou-os, pelos vieses do melodrama, para o romantismo, nos momentos em que, distantes das tramas naturais da vida, forjaram para seus protagonistas uma existência envolvida com os mistérios do destino humano. Teófilo e Olímpio quiseram determinar os motivos das obsessões de seus protagonistas, justificando os seus comportamentos. Oliveira Paiva, ao contrário, bem próximo da nova mimese realista, movimentou o seu romance entre as contradições e contratempos vividos pelos seus personagens, longe da imensurável força do destino e próximo da miséria humana e dos destinos da política imperial.

Teófilo e Olímpio expressam uma visão pessimista da terra. O clima é fator, nas suas maneiras de pensar as tendências realista e naturalista da literatura, do assentamento do ideário determinista de ambos, ao lado de uma exposição mecânica que fazem de ideias da ciência europeia moderna. Os seus romances, diante disso, mostram personagens com destinos trágicos, com papéis calcados em noções estereotipadas dirigidas para uma fatalidade localizada na força do destino, que os deixa marcados, diante do mundo, a partir do seu corpo. As personagens de Rodolfo Teófilo e de Domingos Olímpio representam para o leitor, na ordem do mundo, indivíduos de almas perturbadas. Tal comportamento ilustra a falta de noção do indivíduo acerca do mal, algo que sinaliza a falta de conhecimento que o próprio indivíduo tem de si mesmo, do outro e da vida. Uma vez com pouco conhecimento de si, individualmente; com pouco conhecimento do outro, menor o seu conhecimento, ainda, a respeito das relações sociais então ignoradas pelas intangíveis sensações acerca do destino humano. Desse modo, tanto Teófilo como Olímpio, mesmo diante de um contexto realista, acabam por reduzir os papéis de suas personagens a um conflito interior, de forças interiores, e a representar quase que exclusivamente dramas íntimos de matrizes românticas.

A seca de 1877, no Ceará, que motiva a narrativa dos romances estudados, aproxima tipos humanos do campo e da cidade, reúne retirantes, juízes, delegados, policiais, trabalhadores da

enxada, bandidos e coronéis. Dessa maneira, nos romances em questão, podemos contar com motivos associados, que promovem comportamentos sociais diversos e sempre remetidos para a composição da família sertaneja que enfrenta a seca, o que melhor encontra-se representado no romance de Oliveira Paiva.

Rodolfo Teófilo dramatizou situações no interior de núcleos familiares simples, vítimas da seca e, até, célula do banditismo, reféns de tal opção, conforme sua óptica determinista. O drama familiar narrado por Domingos Olímpio deu-se também no interior de núcleo familiar simples, vítima do flagelo da seca, distante de conflitos com bandos armados. Oliveira Paiva optou pelo enfoque de uma história, em tempo de estiagem, mostrada pelo interior de um núcleo conjugal comandado pelo coronelismo, aliado a cabras e estabelecido por Margarida Reginaldo de Oliveira Barros, a dona Guidinha.

Dona Guidinha, entre os protagonistas estudados, constitui-se numa figura forte, de poder, que domina, com e sem decoro, sua estrutura familiar e as demais, das suas terras e da vila próxima. A protagonista, sempre respeitada na sua vontade, apresenta-se como forte responsável por discussões sobre os destinos da sua região e que envolve os poderes privado e público, fazendo das dependências dos domínios públicos uma extensão das cercanias das propriedades da sua família. Paiva, com isso, substitui as imagens fortes do fenômeno da seca, em meio à fome e à sede (dadas por quesitos naturalistas voltados para a observação do fenômeno, sua averiguação, exame, com provas demonstrativas, encontradas nas obras de Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio), por fábulas literárias, do fenômeno literário, que desenham o paradigma do chamado romance de 30.

José Américo de Almeida retomará o veio do romance da seca aberto por Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio e Oliveira Paiva. Para Tristão de Ataíde, que saudou *A Bagaceira* (1929), "a literatura das secas" faz-se no mais "original dos nossos ciclos literários"[1109]. Além do que, para o crítico:

> Há [...] nesse livro a síntese em que eu vejo o que já pode haver de realmente nosso, de realmente novo em nossa arte literária: a inteligência e o instinto, a natureza bárbara da terra e dos homens do interior da terra, – e a natureza civilizada, requintada do espírito que vai transformando essa terra, que se vai fundindo com ela e transfigurando-a para uma unidade futura.[1110]

Segundo José Américo de Almeida, numa nota prévia no interior de *A Bagaceira*: "O regionalismo é o pé de fogo da literatura"[1111], e que promoverá labaredas, acrescentamos nós, suscitadas, a partir daquele romance de 1928, para outras obras, como *O Quinze*, de 1930;

Menino de Engenho, de 1932; *Os Corumbas*, de 1933 e *Vidas Secas*, de 1938, respectivamente de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Amando Fontes e Graciliano Ramos.

A Bagaceira, como *Dona Guidinha do Poço*, traz uma sutileza no tratamento do motivo da seca, seguido pelos demais autores das obras acima citadas, já em época de modernismo: nelas todas, o fenômeno da seca é tratado de forma indireta, nas suas reverberações, no que ela açula a miséria e a ignorância humanas. Desse modo, vidas secas, para a natureza humana, fazem-se mais devastadoras que a seca para a natureza física. Vidas secas, sem perspectivas existenciais, revelam-nos, no bojo de um novo regionalismo literário, naturezas humanas bárbaras, abandonadas, como a isolada, ignorada e sem perspectiva, ainda para a época, região da seca.

Bibliografia

ALMEIDA, José Américo. *A Bagaceira*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.

ATAÍDE, Tristão de. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

AZEVEDO, Sânzio de. *A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará.* Fortaleza: Casa de José de Alencar / Programa Editorial, 1996.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARVALHO, Fernando de. Apresentação. In: CARVALHO, Flávia Paula. *A Natureza na Literatura Brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2010.

CASTELLO, José Aderaldo. *Método e Interpretação*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

____. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade*. São Paulo: Edusp, 2004. V. 1.

COUTINHO, Afrânio. Apresentação. In: OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Ática, 1991.

EÇA DE QUEIRÓS. *Contos*. 3. ed. Portugal: Edições Europa-América, [1987].

GOMES DE ALMEIDA, José Maurício. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro* (*1857-1945*). 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JUNQUEIRA, Ivan (org.). *Escolas Literárias no Brasil, t. 1*. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

LINS, Álvaro. *História Literária de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1959.

LINS DO REGO, José. Gordos e Magros. *Ensaios*. Rio de Janeiro: Casa Editorial do Brasil, 1942.

LUSTOSA COSTA, Maria Clélia. Teorias Médicas e Gestão Urbana: A Seca de 1877-1879 em Fortaleza. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 11, jan.-abr. 2004. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: 7 nov. 2010.

MARTINS, Wilson. Regionalistas, Regionalismos. *Pontos de Vista*. São Paulo: T.A. Queirós,

1995. v. 11.

OLIVEIRA PAIVA, Manuel. *Obra completa*. Organização de Rolando Morel Pinto. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem.* Prefácio de Gustavo Barroso. Rio de Janeiro: Castilho, 1929.

OSÓRIO DE OLIVEIRA, José. *História Breve da Literatura Brasileira*. Lisboa: Verbo, 1964.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção, De 1870 a 1920.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

____. Três Romancistas Regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio. In: HOLLANDA, Aurélio Buarque de (org.). *O Romance Brasileiro* (*de 1752 a 1930*). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.

SAPIR, Edward. *A Linguagem*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome*. Introdução de Lira Neto. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002.

____. *Os Brilhantes*. Nota Preliminar de Afrânio Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: INL, 1972.

____. *Scenas e Typos*. Fortaleza: Fundação Valdemar Alcântara, 2009.

16. SEXUALIDADE E EROTISMO NO ROMANCE NATURALISTA

Marcelo Bulhões

Fora do Cânone

Se quisermos reservar algum cantinho da nossa biblioteca para um quadro minimamente representativo do naturalismo brasileiro, não poderão estar lá apenas aqueles títulos que todo aluno esforçado de literatura brasileira parece saber de cor: de Aluísio Azevedo (1857-1913), *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890); de Inglês de Sousa (1853-1918), *O Missionário* (1891); de Júlio Ribeiro, *A Carne* (1888); de Adolfo Caminha (1867-1897), *A Normalista* (1893) e *Bom-Crioulo* (1895)[1112]. É melhor imaginarmos, pois, uma estante suficientemente acolhedora a ponto de sustentar brochuras que circularam no Brasil em fins do século XIX e ficaram no limbo de nossa historiografia. No máximo, aliás, parece que tais títulos só são lembrados para sinalizar o próprio cânone: demarcar certa linha que separaria as obras que "ficaram" das que irremediavelmente foram para a semiobscuridade, advertindo que a elevação estética de uma obra como *O Cortiço*, por exemplo, teria servido como espécie de blindagem contra o esquecimento.

De cara, vale advertir que esse espaço imaginado de uma estante de livros não seria exatamente pequeno, provavelmente ultrapassando uma estimativa inicial. Alarguemos, pois, os limites dessa estante virtual. Afinal, a presença do naturalismo no Brasil – e falar em naturalismo por aqui é associá-lo inevitavelmente à obra de Zola – não foi exatamente exígua para os horizontes de um país de poucos leitores. Pode-se assegurar que, até o início do século XX, não foram poucas as obras que genericamente podem ser tomadas sob a rubrica de naturalistas, publicações de circulação incerta, de pouco alcance, algumas lançadas fora do principal centro cultural do país, o Rio de Janeiro, muitas que não saíram da primeira edição.

Mas não se quer neste texto fazer um inventário sistemático dos romances que ficaram no limbo do tempo – e a própria diversidade de tais obras desaconselharia tal passo. O que interessa aqui é destacar uma das vertentes desse "naturalismo de província" que se marca com traço temático que os unifica, os congrega, e que parece ter se tornado uma espécie de nódulo incômodo ou ponto problemático da "aclimatação" do naturalismo francês entre nós, que provocara indisfarçável mal-estar aos nossos críticos do final do século XIX, além do desagravo de moralistas e religiosos. Refiro-me aos romances que se marcaram enfaticamente pela temática sexual. Um naturalismo acentuadamente erótico, portanto, em uma lista que não pode ser acusada de assistemática, pois se trata de um conjunto de romances com afinidades claras. O que dizer, pois, de narrativas como *O Cromo*, de Horácio de Carvalho (1857-1933), *Hortência*,

de Marques de Carvalho (1866-?), *O Simas*, de Pápi Júnior (1854-1934), *O Urso*, de Antônio de Oliveira (1874-1953); ou de *A Carne*, de Júlio Ribeiro (1854-1890), e romances de Aluísio Azevedo (1857-1913) como *O Homem* e *Livro de uma Sogra*?

De um modo geral, nossa crítica fez pouco caso de tais obras, quando não as maltratou francamente. Uma aposta básica aqui é a de que tal desinteresse ou menosprezo acaba trazendo prejuízo à própria valoração das obras "consagradas" do nosso quadro naturalista e à avaliação dos contornos mais gerais da presença do naturalismo no Brasil. O caso, pois, seria o de evitar a má vontade – o que não significa propor uma espécie de revisão dos juízos formados – e assumir uma atitude em princípio modesta: achegar-se a tais obras, conferi-las. E indagar: o que elas podem dizer de significativo para a tradição literária brasileira?

Uma primeira resposta é que tais romances configuram o erotismo por meio da convivência ambígua e algo desconcertante entre paradigmas cientificistas do século XIX e sugestão de licenciosidade erótica. Tudo indica que o discurso autorizado da ciência dá acesso, engenhosamente, ao apelo da sedução erótica. Assim, ao mesmo tempo em que são narrativas impregnadas do discurso cientificista, são flagrantes ficcionais da incitação do sexual, narrativas de provocação, de estimulação do erótico. Romances *sobre* o desejo. E também narrativas *do* desejo.

Mas, no interior mesmo dessas questões, a mirada em tais obras pode fazer mais. Achegar-se a elas pode contribuir para um delineamento mais complexo do que foi o naturalismo entre nós – ou do modo como as nossas letras "leram" o naturalismo europeu – o que conduz, no fim das contas, a um modo peculiar de avistar o próprio cenário intelectual brasileiro, em que atuou o escritor ficcionista, em um contexto peculiar do país, o de fim do século XIX e início do XX.

FIG. 33: Horácio de Carvalho,
autor de *O Cromo*.

FIG. 34: Pápi Júnior, autor de *O Simas*.

FIG. 35: Imagem pouco conhecida de Aluísio Azevedo, presente na antologia de contos *Pegadas* (Rio de Janeiro: Garnier, 1898).

FIG. 36: Capa de uma das diversas edições do romance *A Carne* (Salvador: Livraria Progresso, 1958).

Desejo e Degradação

Um modo de logo toparmos com esse naturalismo tomado enfaticamente pelo erótico é a evocação de três romances que se relacionam estreitamente e que causaram rumor – e rubor – quando lançados, na década de 1880, por assumirem o sexual como tema central pelo viés do patológico. Trata-se de *O Cromo*, de Horácio de Carvalho, lançado em 1888, e *O Homem*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1887, romances que têm estreito parentesco com um livro cuja repercussão foi uma das mais polêmicas de toda nossa história literária: *A Carne*, lançado em 1888, de Júlio Ribeiro. Esses três romances convergem para situações eloquentes de sexualidades desesperadas: delineiam drásticas trajetórias de personagens femininas que se esfarpam nos contornos e nos descaminhos do desejo sexual.

Como outros do nosso naturalismo, *O Cromo* é um dos casos de vida literária curta. Livro de estreia de Horácio de Carvalho, é obra hoje praticamente esquecida. As semelhanças com *O Homem* e *A Carne* dizem respeito tanto à matéria e situações narrativo-ficcionais quanto ao modo de compô-las no discurso literário. Em *O Cromo* estamos diante de uma protagonista, Esther, que vive o conflito do despertar do desejo sexual com contornos terríveis, patológicos: um caso de histeria a ser "analisado" pela composição narrativo-ficcional. E aqui também a histeria é uma questão feminina que se revela como uma patologia inerente ao desejo sexual. Assim como em *A Carne*, desenvolve-se um caso de envolvimento passional entre uma mulher jovem e culta e um homem maduro. Também como em *A Carne*, em que os personagens principais se dedicam à ciência, em *O Cromo* atua uma personagem principal, Lins Teixeira, associado inteiramente à ciência médica. Ao mesmo tempo em que estuda e analisa empiricamente um caso clínico com o repertório da ciência médica – e isso fica patente, por exemplo, no exame que ele faz do corpo de Esther – a personagem é "analisada" no interior da ficção por uma voz narrativa que dispõe do mesmo repertório da ciência – lembremos, inclusive, que o subtítulo de *O Cromo* é *Estudo de Temperamentos*. Portanto, enquanto a ciência é assunto que convive com as personagens na ação, sua presença é, no plano do discurso narrativo, imperiosa.

Em *O Cromo,* o médico Lins Teixeira não deixa de ser uma espécie de duplo do próprio narrador, pois ambos partilham o repertório científico que se dedica à avaliação de um caso de histeria. Lins Teixeira é sujeito do conhecimento científico sobre o sexo e – como é explicitado no próprio romance – absorveu o repertório dos grandes nomes da ciência médica do século XIX, tais como Claude Bernard e, nos estudos da histeria, Jean-Martin Charcot. No entanto, ao se

dedicar ao "estudo" da histeria, mal vinculado à frustração do sexual, que se desenvolve em Esther, sua paciente, Lins Teixeira é também atingido pela pulsão erótica que seria apenas "objeto" de seu "estudo". Embora nele o erótico não conduza à degradação que se dá em sua paciente, é acometido por seu caráter pungente. E para ambos, médico e paciente, o erótico se dá pelo intenso exercício imaginativo:

> Já agora o seu pensamento revoava de novo sobre o leito de Esther; misturava-se com ele em todos os seus membros; passeava-lhe pelo corpo como uma pulga incômoda, a se lhe embaraçar pela penugem da epiderme; subia-lhe o seio em espiral, até o bico rosado e teso, aspirando-o, embriagando-se das emoções frescas e sensuais daquela pele de vinte anos; descia outra vez em espiral, para fazer o mesmo a outro seio, para descer depois pelo ventre, passear pelos ilhais, deslizar ao longo das coxas, subir até às axilas sombreadas de pêlo fino, morder-lhe o lábio num beijo doloroso, ser preso pelos dedos dela, torcido e atirado ao soalho, como animal imundo e... arrebentar sonoramente sob a ponta do chinelo.[1113]

Mas antes de *A Carne* e *O Cromo* já existia *O Homem*, de Aluísio Azevedo, romance em que se reconhecem vários pontos de contato com o de Júlio Ribeiro e o de Horácio de Carvalho. Pode-se inclusive admitir que, embora publicado um ano antes de *A Carne* e *O Cromo*, em 1887, o romance de Aluísio Azevedo leva às últimas consequências, em termos de realização no plano do enredo, alguns motivos fundamentais desenvolvidos nos dois romances posteriores, tais como as implicações danosas da histeria-ninfomania e o papel da imaginação no desenvolvimento erótico das personagens. Assim como ocorre com Esther, de *O Cromo*, e Lenita, de *A Carne*, o percurso a ser atravessado por Madá, protagonista de *O Homem*, é o sofrido desenvolvimento de sua histeria. No romance de Aluísio, entretanto, a personagem é objeto exclusivo da atenção por parte do narrador, o qual assume, em grau mais acentuado do que em *O Cromo*, o discurso de tonalidade cientificista. Em *O Homem* parece haver uma dicção mais explícita do que se convencionou chamar *romance experimental*, pois o percurso narrativo assume ares enfáticos de exposição de diagnóstico médico. A voz do narrador, na chamada terceira pessoa, e a de um personagem médico, doutor Lobão, assumem a atitude do analista de um grave caso clínico, portando um discurso que parece calcado em manuais de fisiologia e fisiopatologia:

> – Não! Alto lá! Isso não! A histeria pode ter várias causas, nem sempre é produzida pela abstinência; seria asneira sustentar o contrário. Convenho mesmo com alguns médicos modernos em que ela nada mais seja que uma nevrose do encéfalo e não estabeleça a sua sede nos órgãos genitais, como queriam os antigos; mas isso que tem que ver com o nosso caso?[1114]

Como um dos pontos centrais da convergência, em *O Homem, O Cromo* e *A Carne*, os descaminhos do desejo conduzem à degradação do ser. Em *O Homem*, o agravamento da histeria de Madá a faz cometer um assassinato, ação de quem havia atingido o completo desvario. De modo muito semelhante, a protagonista-histérica de *O Cromo*, Esther, perde inteiramente o senso

de realidade. Em *A Carne*, o protagonista, Barbosa, comete suicídio logo após ser abandonado por Lenita, outra protagonista-histérica. Nos três casos, estamos diante de sexualidades desesperadas, em que o desejo se apresenta como uma fonte plena de perigos, de feição maligna, cuja frustração leva irremediavelmente as personagens a atitudes drásticas e trágicas.

É bom colher dessas "histórias de histéricas" a devida ênfase ao caráter devastador do desejo erótico e estendê-lo às linhas gerais da prosa naturalista brasileira, reconhecendo que tal força destruidora do sexo não é exclusiva da condição paroxística das personagens histéricas. Assim, afinidades se fariam com a "queda" de um eclesiástico, dominado pelo império da sensualidade tropical, em *O Missionário*, de Inglês de Sousa, ou com a transgressão da moralidade, em dois romances de Adolfo Caminha, *A Normalista* e *Bom-Crioulo*. Ou em um romance raramente lembrado como *Hortência*, de Marques de Carvalho – lançado em 1888 – no qual a força do desejo é suficientemente poderosa para transgredir os mais arraigados tabus morais. Afinal, o romance de Marques de Carvalho narra o envolvimento da protagonista, Hortência, como o próprio irmão, Lourenço. Tema tabu por excelência, o incesto ganha em *Hortência* os contornos antieufêmicos do paroxismo erótico. No percurso que leva à configuração dos extremos dos atos de sexualidade, e antes que ela se efetive com a entrega dos amantes, se insere a imaginação como etapa indispensável do despertar erótico das personagens.

De fato, em *Hortência* tal presença da imaginação se manifesta de maneira destacada. As personagens principais do romance, os irmãos Hortência e Lourenço e a mãe, Maria, têm uma existência adversa, a de uma família de mulatos pobres em Belém do Pará. Lourenço figura como canalha e como tipo (ou estereótipo) do malandro voluptuoso e indolente; mãe e filha estão associadas à ocupação e ao desgaste do trabalho. O contraste entre a indolência de Lourenço e a dedicação laboriosa de Hortência atua na ocorrência erótica. O desregramento da índole de Lourenço significará para ela um momento de frouxidão dos laços repressivos. No percurso da sedução de Hortência por Lourenço, ele é uma espécie de agenciador de situações em que ela pode se entregar, por alguns instantes, à imaginação e à fantasia, em contraste nítido com a vida extenuante. E é nesse movimento de escape pela trilha da imaginação que o erótico se inscreve. Ao mesmo tempo, também nele, em Lourenço, é flagrado o trabalho da fantasia erótica na pungência do desejo:

> Havia meia-noite que se recolhera e não pudera ainda adormecer. Voltava-se a cada instante na rede, a ruminar secretas ideias de gozo e felicidade junto a uma robusta ginasta que vira no circo, vestida de *maillot* róseo lantejoulado, ostentando as fartas linhas de sua opulenta plástica. Um fogo ardentíssimo corria-lhe pelo sangue, queimava-lhe as orelhas, dava-lhe

> tremuras aos dedos crispados sobre a epiderme palpitante do peito. Estirava as pernas ao longo da rede, numa volúpia extrema dos seus fastidiosos sentidos de mulato saudável. E uma sonolência invadia-o às vezes, muito branda e gostosa, a dar-lhe uma quase sensação de requintado prazer. Nesses momentos, galopava-lhe a imaginação pelos floridos terrenos dos sonhos venturosos.[1115]

Diante de narrativas como *A Carne*, *O Cromo*, *O Homem* ou mesmo *Hortência*, vale lembrar um exemplo que funciona como espécie de contraponto. Trata-se do *Livro de uma Sogra*, de Aluísio Azevedo. O romance participa diretamente do quadro naturalista que tematiza o sexo como uma espécie de resposta ou antídoto ao caráter devastador do desejo tão presente nos demais.

Livro de uma Sogra chama a atenção pelo engenho na construção narrativa, em que comparece certo traço metalinguístico, com a presença de um livro dentro de outro livro e uma narrativa que se desdobra em outra. A narrativa principal, o tal "livro da sogra", é uma espécie de relíquia fornecida, no início do romance, a Leandro, o genro de Olímpia, a sogra que deixara, antes de morrer, como que um testemunho de suas concepções sobre o amor e o sexo, derivadas de sua experiência. Desfilará, para nós, leitores, a íntegra do livro-relíquia, que se apresenta como um misto de manual para os casados e um tratado filosófico sobre a vida conjugal:

> É preciso, em hora da moral e do respeito à natureza, que a consumação do amor, venha, não ex-abrupto, mas como o fatal e último elo de uma deliciosa e progressiva cadeia de ternuras; é preciso que ela seja a extrema nota de um crescendo de beijos; é preciso que esse momento supremo chegue naturalmente, chamado por todo o corpo, reclamado por todos os sentidos, e não decretado friamente por uma lei sacramental, numa situação adrede preparada pela família dos noivos. Para que tão transcendente destino fisiológico se cumpra, sem detrimento do pejo feminil e da dignidade virginal, é indispensável que os dois agentes não tenham, no ato, absoluta consciência, nem a menor preocupação de o consumarem; é preciso que o seu arroubo amoroso haja chegado à loucura, depois de vibrada toda a escalada de carícias, e lhes roube, nesse súbito instante delicioso, a luz do julgamento e da razão; e que os dois, na insânia do seu desejo, sem juízo para refletir, sem olhos para ver, esquecidos de tudo e cada um de si mesmo, se confundam num só desvairamento de volúpia, e só acordem do seu transporte, e só deem acordo do seu espírito, depois da ampla consumação carnal.[1116]

Pela voz de uma sogra "sábia", a pulsão erótica é uma matéria que se busca dominar e prescrever com a voz de Olímpia preenchendo as principais páginas desse misto de romance e tratado de moral sexual, com "lições" de uma espécie de pedagogia da vida amorosa, encerrando o percurso narrativo-expositivo com uma apologia do "amor espiritual". Tal "vitória" do espírito sobre o corpo é o ponto de chegada em busca do apaziguamento do desejo. Nesse sentido, a forma expositiva conduzida pela narradora-sogra, afirmando ser consciente dos perigos do desejo, forneceria uma espécie de tática de salvaguarda às ameaças do desejo, cujas consequências drásticas ficamos conhecendo bem com as narrativas das infelizes histéricas.

Provocação Erótica

Mas, no arranjo literário dos romances lembrados aqui, a postura cientificista tão marcada é portadora de um discurso escorreito, que se encaminha a mecanismos de incitação erótica; a atitude naturalista que se comportaria à maneira de uma experiência científica, submetendo os corpos das personagens a "estudos" de análise clínica, flagrando o inapelável e pungente despertar da sexualidade, ambiguamente se conjuga com mecanismos narrativos de estimulação erótica.

Em *A Carne*, acompanhando o despertar sexual da protagonista-histérica, Lenita, a narrativa explora o desnudamento sensual do seu corpo, com forte apelo à visualidade. Em exuberante cenário de natureza desabitada, no qual sua condição biológica se reconhece e com ele se integra, a protagonista se despe em um rio. No banho, o prazer de explorar sensações do corpo se faz com desvendamento plástico desse corpo, em ocorrência narcísica. Ela expõe sua nudez a si mesma e, pelo canal do olhar do narrador focalizador-onisciente, o desnuda para a "contemplação" do leitor. Comparece no discurso literário, pois, o caráter de espetáculo visual:

> Tirou o paletozinho, o corpete espartilhado, depois a saia preta, as anáguas.
> Em camisa, baixou a cabeça, levou as mãos à nuca para prender as tranças e, enquanto o fazia, remirava complacente, no cabeção alvo, os seios erguidos, duros, cetinados, betados aqui e ali de uma veiazinha azul.
> E aspirava com delícias, por entre os perfumes da mata, o odor de si própria, o cheiro bom de mulher-moça que se exalava do busto.
> Sentou-se, cruzou as pernas, desatou os cordões dos borzeguins Clark, tirou as meias, afagou carinhosamente, dobras moles, envolvendo-lhe os pés.
> Era uma formosa mulher.[1117]

Em *O Cromo*, os expedientes clínicos da personagem-médico, Lins Teixeira, assumem a feição de uma exploração erótica do corpo de sua paciente. Submetida a um diagnóstico pelo médico e pela própria focalização narrativa, de modo ambivalente tal empenho científico assume a ótica da sensualidade: o exame médico vai adquirindo os contornos da sedução, do desnudamento sensual do corpo por meio do olhar que, em atitude de *voyeur*, quer despir o objeto do seu desejo. O corpo de Esther passa a ser, à meia luz, desvendado com o comando do médico, ou melhor, parcialmente exibido, o que se apresenta como estratégia de incitação:

> E a sua mão esquerda passou fria e trêmula sobre o fígado da enferma, e depois sobre o baço, e com o dedo da mão direita dava ele as pancadas do exame, aqui, ali, mais adiante, mais para baixo, mais para cima, ouvindo com atenção os sons, conferindo-os com os sons sintomáticos que tinha de memória. E, no seu pensamento, estava cometendo um quase sacrifício em tocar com mão profana aquelas formas divinais, hostiário de virtudes inconsúteis.[1118]

Mas a plasticidade no ato de despir-se em *O Cromo* encontra melhor exploração em um

episódio aparentemente secundário do romance, embora extenso, no qual o médico Lins Teixeira contempla vagarosa e detidamente, em companhia de outra personagem, Jacob, um pintor, o belo corpo nu de uma camponesa, Tonica, a qual se deixa mesmo explorar visualmente pela curiosidade dos dois homens. O precioso aí é que esse desnudamento se situa entre o olhar de um médico e o de um pintor: o corpo nu vai sendo mirado com a alternância entre observações do interessado médico, como um *sui generis* exame de anatomia, e os comentários apaixonados do pintor, representante do juízo estético. No entanto, há um permanente trânsito entre as duas perspectivas, uma contaminação recíproca entre a visão médico-anatômica e a plástico-esteticista. Comparece um caráter perverso, na acepção psicanalítica mesma do termo, nessa peculiar "aula" de anatomia e de estética, uma vez que se assinala de modo contundente a estimulação erótica pelo exercício do olhar sem que se consuma a posse sexual. E tal episódio de *O Cromo* é tomado por um estado de tensão nervosa, de desassossego, que deriva do conflito entre a atitude que deve apenas contemplar esse corpo e os reclames sexuais que desejam possuí-lo, torná-lo vivo pelo toque:

> À grande luz do lampião viu o médico um dos mais belos bustos de mulher morena.
> O pintor tinha arrastado a cadeira de balanço para junto da mesa, onde acenderam-se algumas velas. E, cheio de si, e orgulhoso de sua amante, ele pegava com amor e cuidado os seios da moça, e mostrava ao doutor o chique das veias azuis sob a pele fininha e quente, a aréola rosada, terminado no mamilo, mais rosado ainda, furadinho como o fundo de um dedal – formoso bico de peito, mimoso botão de rosa.
> Ela os chamava de bobos, que pareciam nunca ter visto um seio. Instintivamente, porém, agradavam-lhe os elogios do médico.
> Ambos palpavam-lhe os músculos com uma satisfação volumosa de atritos macios, atritos de carne viva de mulher bonita, e o médico achava que se a cópia fosse fiel, a tela do pintor seria um dos quadros imortais da pintura brasileira.
> – Ah! mas ele não tinha visto nada ainda! Respondeu-lhe o pintor. – Se era capaz de descontar o que excedia de ventre atualmente?
> – Descontar... como?
> – Sim! Vê-la como se não estivesse grávida? Queria mostrar-lhe a perfeição de todos os membros, o conjunto harmonioso de todas as formas, a divina correção das coxas.[1119]

A imagem desse corpo naturalista vai assumindo, pois, nuances distintas: objeto de estudo médico, expressão de morbidez, de patologias, manancial de sintomas, expressão das pulsões, fonte de prazer. E que se destaque: objeto de contemplação erótica. Assim, nesse *corpus* erótico de romances, narrar possui o caráter de desvelar, desnudar e provocar pelo ato de exibição da nudez. No desnudamento do corpo – que quase sempre é feminino – ressalta-se o sentido de espetáculo do despir-se para a contemplação; um espetáculo para ser "visto" pelo leitor. Assim, a composição literária não apenas tematiza enfaticamente o ato de olhar o erótico, o voyeurismo, mas produz expedientes narrativo-descritivos que parecem funcionar como

correlatos a esse contemplar curioso e estimulante.

Estamos, pois, diante de um jogo de velar e desvelar, de ocultar para mostrar. A força da plasticidade das cenas – e não desperdicemos o caráter de visualidade que a noção de *cena* contém – parece ser decisiva para a percepção do traço provocante e sedutor desses romances. No caso de *A Carne*, aliás, a fama que o livro carregou em distintas gerações parece derivar muito de sua capacidade para incitar a imaginação dos leitores pela exploração da visualidade nas situações eróticas.

A questão do olhar é, portanto, decisiva para o modo de narrar que se produz nesses romances. Não por acaso há neles a preponderância do narrador focalizador e onisciente. Ele é, via de regra, uma espécie de demiurgo, pois possui o poder de tudo devassar, atuando como poderoso retratista. Com isso, a focalização narrativa dita em terceira pessoa pode explorar o universo privado das personagens, adentrar-se nos ambientes em que se dão as situações eróticas. Tal focalização permite ao "olho" do narrador ultrapassar a opacidade da matéria que mantém os segredos e que desvia as ações "imorais" do olhar público. Ele pode "ver" através dos objetos, das portas das alcovas, das paredes dos ambientes íntimos, dos locais que recolhem os desejos, corpos e movimentos eróticos. Ele é uma modalidade de *voyeur*, sendo um *voyeur* "autorizado", hábil contemplador indiscreto dos corpos erotizados e, consequentemente, instrumento ou canal para o exercício de caráter voyeurístico do próprio leitor. Esses romances do *bas-fond* possuem o caráter sedutor próprio da transmissão de um segredo de alcova que se revela através do caráter visual assumido pelo modo narrativo.

Assim, o suposto compromisso naturalista de tornar a literatura um mecanismo de conhecimento científico do homem e um recurso para o desmascaramento social parece traduzir-se na atitude perversa de conduzir o olhar indiscreto a focalizar "pelo buraco da fechadura" o desejo sexual em sua flagrante atualização. O paradigma teórico-cientificista presente em *O Homem*, *A Carne*, *O Cromo*, *O Urso*, *Hortência*, *O Simas* – e, claro, em outros –, comparecendo ora explicitamente ora de modo subjacente, não é impedimento mas, ao contrário, faz parte de estratégias estimuladoras e perversas do prazer. Afirmando-se como vertente literária que "estuda" as perversões da sexualidade, a literatura naturalista acaba por ser ela perversa: modo narrativo-ficcional dedicado a promover a incitação do sexual, manancial ficcional de fantasias eróticas, em que se destaca o prazer voyeurístico.

Mas há nuances no modo de incitação erótica. No caso de *O Urso*, de Antônio de Oliveira, romance publicado no tardio ano de 1901, a ênfase não se faz na consumação do prazer erótico,

mas em sua busca ansiosa. Narrando a trajetória de um jovem republicano, Fidêncio (apelidado de "o Urso"), saído de uma província para uma cidade maior, o erotismo, não sendo tudo no romance, comparece como etapa importante no processo de transformação vivido pela personagem. Desse modo, o romance sugere certa aproximação com uma tradição da prosa ocidental, o chamado romance de formação. E em *O Urso,* o sexo é um dos desafios de um repertório de aprendizagem. Afinal, a trajetória do protagonista apresenta uma direção para o confronto: adaptação a uma nova realidade (no sentido político, por exemplo, com a renúncia aos seus ideais republicanos), desenhando um caminho que se desprende da ingenuidade e o leva à maioridade ajustada às convenções do novo meio. Nesse processo de transformação inscreve-se sua iniciação sexual. Hospedado na casa de Feliciana, sua prima, o jovem perturba-se com sua sensualidade exuberante e passa a desejá-la. No percurso que vai do advento do desejo à consumação sexual, faz parte da estimulação erótica vivenciada pelo protagonista a leitura de um livro. Curiosamente, trata-se de *A Carne*, de Júlio Ribeiro, exatamente o mais polêmico dos nossos naturalistas. Sem tocar no problema das relações intertextuais que se dão entre dois romances, vale destacar pelo menos que no percurso de formação da personagem comparece sua "formação erótica". E a leitura de um romance "proibido" funciona como repertório ficcional decisivo de estimulação no processo de leitura: "Já não lia, devorava. Tinha-se enredado com um entorpecimento nos membros, no esforço mole de uma posição cômoda, estava agora arcado, de cotovelos fincados na pasta. Ao cabo, levantou a cabeça, enxugou o suor que lhe umedecia as frontes."[1120]

A incitação do erótico comparece de outro modo em *O Simas*, de Pápi Júnior, publicado em 1898. Aliás, pode-se dizer que se trata do romance naturalista brasileiro que mais intensamente desenvolve o efeito de estimulação do sexual no interior do conflito desejo-interdição. A narrativa lança suas fichas nos próprios empecilhos para o encontro erótico, como mecanismo que exacerba o desejo dos protagonistas-amantes, Simas e Luísa. O cenário provinciano em que se desenvolve a trama, uma pequena cidade no interior do Ceará, e uma temível antagonista, Felismina, que promove uma verdadeira perseguição aos amantes, consubstanciam os obstáculos à união erótica. Por tabela, a composição narrativa dedica-se a espicaçar no leitor o erótico como um horizonte adiado, desviado, cuja realização se inscreve no deliciosamente proibido, perigosamente escondido da vista de todos:

> O Simas três noites consecutivas apresentou-se. [...] Oito dias seguidos passou-os, às noites, rodeando a casa, espreitando-a, sob a escuridão das mangabeiras que ladeavam a estrada, e, sem proveito, cortado de impaciências, determinou-se enfim fazer a última tentativa. Resolvera, caso não fosse recebido, deixar um cartão, com uma insolência escrita em letra bem

> grada. Estava decidido! Transpôs o corredor, e havia já subido dois degraus da escada, quando notou que a porta do saguão, que dava entrada para o salão térreo, onde ao começo fora ele recebido, achava-se entrecerrada, mas em luz dentro. Desceu, foi até a porta, empurrou-a. Entrechocaram-se então dois gritozinhos abafados. Luísa, súbito, surgindo do escuro, assomara ao limiar como uma vaga sombra.[1121]

A narrativa movimenta uma série de situações que promovem temor e ansiedade, construindo uma atmosfera de franco suspense. Ao mesmo tempo, quando o encontro sexual entre Luísa e Simas se dá, faz-se mais pela alusão, preferindo-se manter uma atmosfera de penumbra e sugestão do encontro dos corpos. Tudo isso faz pensar em um modo de estímulo da imaginação do leitor, em que o erotismo vive do par ocultamento/desvendamento. No romance é mais o desejo quem fala, não sua saciedade, indicando-nos que as condições mesmas do desejo são a própria busca e a permanente insatisfação. Tal parece ser, pois, o caráter essencialmente erótico de *O Simas*, ou seja, um jogo narrativo que toma o sexual para produzir expectativas no desenho narrativo. Eróticos são os episódios calcados na espera ansiosa. Erótico é, pois, um movimento discursivo que mais prenuncia do que desvela, que mais "promete" do que "cumpre":

Desejo e Frustração

A evocação desses romances praticamente esquecidos pode servir para muitos apenas como anotações de casos curiosos de "aclimatação" tardia do naturalismo francês, no quadro de uma literatura já tão marcada pelo estigma da cópia ou do amoldamento provinciano de uma literatura europeia. Tal estigma, aliás, sempre rondou a produção dos nossos romances e contos naturalistas.

Por mais que noções como "originalidade" ou exigências de "autenticidade" nos soem hoje datadas e mesmo ingênuas, ainda assim parece que é com certo acanhamento que olhamos para uma parcela do naturalismo brasileiro, como que implicitamente nos desculpando pelos "decalques grosseiros" que teria feito da "matriz" europeia. Ao mesmo tempo, alguns estudos que buscam desvelar o que haveria de singularidade ou de "diferença aclimatadora" em nossa escrita naturalista acabam, mais do que tudo, ressaltando o próprio esforço excessivo, o próprio ato laborioso de tal busca, trazendo, no fim das contas, um efeito exatamente reverso. Tais atitudes parecem ser um caminho viciante e estéril e, entre outros prejuízos, acabam desperdiçando ou desvalorizando lances ricos desse nosso naturalismo tão pouco estudado.

Digo isso apostando em que o melhor seria acolher um número mais amplo de obras, entre as quais essas que aqui sumariamente comentamos. Talvez uma leitura mais generosa do nosso naturalismo – representada por aquela estante de livros imaginada no início deste texto – que abrigaria obras praticamente esquecidas possa favorecer enormemente, entre outros aspectos, uma apreensão mais acurada de um contexto privilegiado de vicissitudes e mutações vividas pelo país a partir da segunda metade do século XIX. Enquanto muitos romances da rubrica naturalista eram lançados aqui, o naturalismo já havia declinado na França, e as querelas teóricas incitadas por Zola já haviam arrefecido. Todavia, alguma coisa dava sinal de que a vertente ainda valia o esmero e a pena de muitos dos nossos escritores. Em linhas gerais, pode-se admitir que a necessidade de reformar o quadro institucional do país possuía, então, uma correspondência com a marca naturalista impressa em nosso meio literário.

Eis, pois, um sentido de correspondência entre a atmosfera reformista que toma o fim do XIX no Brasil – por mais que tal atitude nunca tenha atingido o âmago de nossa ordenação social, permanecendo como uma espécie de verniz civilizatório das elites – e o desempenho literário de romancistas que se dedicaram ao tema incômodo da sexualidade. No papel de reformador social pela revisão de um ideário conservador, o escritor realista-naturalista está mesmo

investido da tarefa de encarar os tabus, de olhá-los a fundo, mirá-los e trazê-los à tona. A campa que encobre os tabus do tempo deveria ser levantada. Era preciso iluminar as zonas escuras e trazer à tona uma gama proscrita e escondida de temas. Era necessário lançar luz ao *bas-fond*. E essa "matéria pestilenta" a ser tocada pelas mãos do ficcionista – como se ele fosse um enfermeiro – não está necessariamente localizada em território social "desqualificado". Não é apenas em ambiente das camadas populares, despossuídas e decadentes, que se encontra uma "chaga". Não é apenas no ambiente do cortiço ou dos lupanares – como se dizia na época – que se encontram o sexo e suas expressões mais pungentes. Elas estão, para desagrado e escândalo gerais, no leito nupcial do quarto burguês. Em nosso naturalismo, a pungência da ocorrência sexual é suficientemente poderosa a ponto de ultrapassar a casta civilizatória edificada ou transmitida aos favorecidos pela ordem social. O sexual pungente atinge, aliás, o ambiente da sacristia católica, como em *O Missionário*, de Inglês de Sousa. De fato, as manifestações sexuais pungentes atingem, com o naturalismo, vários espaços sociais. E invadem com ênfase o recôndito mundo burguês. Nossas protagonistas histéricas de *O Homem*, *A Carne* e *O Cromo* são moças burguesas.

O romance naturalista é um capítulo da exposição do trauma da sexualidade no mundo ocidental. Nesse sentido, ele se afina com a psicanálise como instância de auscultação das tramas e dos labirintos do desejo, dos caminhos tortuosos aos quais o desejo sexual conduz aqueles que desejam. Ele é um espaço discursivo que expõe marcas de frustração. Na tarefa de representação do desejo, na afirmação da maturidade do sexo, os romances naturalistas expõem as marcas do conflito entre o campo das pulsões sexuais e o das proibições da civilização, o qual se traduz em sensações torturadas e no mal-estar que as personagens tragicamente carregam. Com isso, podem ser vistas como formas monstruosas de materialização do desejo e percursos da busca de sua realização. São obras que materializam o campo das frustrações pulsionais, tanto no percurso narrativo em que atuam as personagens como nos lances da repercussão de algumas obras.

Na maior parte dos romances naturalistas brasileiros de manifestação erótica, há um plano de frustrações que se localiza na esfera de uma moral sexual negativa, responsável por uma sexualidade perturbada. Há neles um vínculo direto entre as perturbações mentais das personagens, sobretudo na versão da histeria, e o ambiente claustrofóbico da moral restritiva. Quando obedecem às prescrições dessa moral, as personagens incorrem em patologias, sofrimento, perversões e crimes sexuais. E quando a sobrepõem, alcançam a satisfação? Ou

talvez seja mais prudente saber: conseguem de fato superar uma moral restritiva quando se lançam à aventura sexual? Basicamente, vê-se que a própria entrega sexual está repleta de perturbações, traumas e sentimento de culpa, ou seja, dos fantasmas da mesma moral prescritiva. Mas mesmo que assim seja a entrega, com a presença sombria da moral, há alguma forma de satisfação? Tudo indica que, se consideramos satisfação uma sensação de plenitude das sensações de prazer, parece haver um saldo muito maior de insatisfação que se revela no estado de busca permanente das personagens movidas pelo desejo. Quando há satisfação, ela é sucintamente afirmada, como se observa a respeito de Lenita, de *A Carne,* que, saciada, decide abandonar Barbosa. Quanto à insatisfação, as passagens ganham corpo no discurso, com reflexões e com a exposição dos labirintos da frustração. Com isso, parece que tais narrativas nos ensinam que a condição do desejo é a insatisfação por configurar uma trajetória da procura do prazer. Em *A Carne* e *Livro de Uma Sogra*, há a defesa do livre exercício sexual e o mesmo se pode dizer de *O Homem* e *O Cromo*. No entanto, prevalece o registro de uma frustração da utopia sexual, enquanto são amenizados os sinais de satisfação.

Tais romances parecem nos ensinar, a seu modo, a dura lição segundo a qual a condição permanente do desejo é a insatisfação. Enfatiza-se o desejo, não a sua superação com o sexo satisfeito. Assim, o caráter "libertino" de seus autores, se é que ele de fato existe, se potencializa na exposição das feridas de um combate com a cultura e na representação de uma realidade almejada, utópica, portanto, por meio da apologia da sexualidade espontânea. A presença reiterada das heroínas histéricas funciona, nesse sentido, como sintoma das doenças e misérias de um organismo social, provocadas por mecanismos de renúncias que a comunidade a si impõe.

Trata-se, enfim, de um erotismo perturbado, que coloca em cheque uma imagem bastante difundida de nossas *sexualidades brasileiras*: o naturalismo brasileiro parece comprometer drasticamente a imagem de um país desenfreadamente erótico, numa festa carnal permanente e desregrada, como comparece ao imaginário que se elaborou a partir dos primeiros tempos da colonização. Tais romances naturalistas configuram, exatamente por seus contornos terríveis, uma alegoria dos nossos mascarados desejos.

Bibliografia

AZEVEDO, Aluísio. *Casa de Pensão*. São Paulo, Ática, 1991.

____. *O Cortiço* [Rio de Janeiro: Garnier, 1890]. São Paulo, Ática, 1991.

____. *O Homem*. Rio de Janeiro: Castro Silva, 1887.

____. *Livro de uma Sogra*. Rio de Janeiro: Domingos Magalhães, 1895.

____. *O Mulato* [São Luís do Maranhão: tipografia do país, 1881]. São Paulo: Ática, 1991.

CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. Rio de Janeiro: Laermmert, 1896.

____. *A Normalista*. Rio de Janeiro: Magalhães e Cia, 1892.

CARVALHO, Horácio de. *O Cromo*. Rio de Janeiro: Carlos Gaspar da Silva, 1888.

CARVALHO, João Marques de. *Hortência.* Pará: Moderna, 1888.

OLIVEIRA, Antônio de. *O Urso*. Sorocaba: Casa Durski, 1900.

PÁPI JÚNIOR, Antônio. *O Simas*. Fortaleza: Henrique Galeno e Secretaria da Cultura, Desporto e Promoção Social do Ceará, 1975.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Teixeira e Cia, 1888.

SOUSA, Inglês de. *O Missionário*. São Paulo: Ática, 1991.

17. RAUL POMPEIA E O NATURALISMO

Ivan Teixeira

O Ateneu: Escola e Fábula

Como se sabe, um dos impulsos mais frequentes da crítica consiste na tentativa de enquadrar obras individuais em escolas literárias. Os próprios escritores, nem todos, sentem certo conforto quando alojados em algum grupo conceitual. Em que pese a inegável existência de uma poética geral da cultura em cada momento da história, aquela tendência classificatória, sendo mais específica e restritiva, pode produzir diversas deformações e muitas reduções em nome do esforço de ajustar a individualidade do texto à generalidade de um suposto estilo coletivo. Esse tipo de dificuldade ocorre sobretudo nos casos em que as obras não se produzem segundo o critério pós-romântico de escola ou de movimento artístico, como é o caso da poesia seiscentista, chamada barroca por esse critério de classificação. Normalmente, os especialistas que se orientam por uma diretriz rigorosa de história material da arte alegam que, nesses casos, a noção de escola seria antes invenção da crítica pós-romântica do que propriamente um pressuposto conceitual do autor ou de seu tempo. Quando as obras são concebidas conforme técnicas, temas e princípios previamente anunciados em manifestos de escola – como é o caso do naturalismo – o estudo do vínculo entre a estrutura particular da obra e a matriz geral do estilo coletivo parece ser, em perspectiva histórica, condição necessária à compreensão da arte. Sem excluir outras hipóteses de entendimento, esse modo de ver possui a vantagem de ocasionar reflexões relevantes sobre as relações do artista com os discursos do tempo (códigos, sociedade, ideologia, história), propiciando a análise dos temas, das propostas, das perspectivas, das técnicas, das formas, do ideário, das imagens e dos gêneros adotados.

Relacionar, portanto, *O Ateneu* (1888) com os estilos contemporâneos funciona como exercício nada ocioso de classificação. Normalmente associado ao naturalismo, ao parnasianismo e ao simbolismo até a década de 1940 e depois estudado em estreita conexão com o impressionismo e o expressionismo, é possível imaginar que esse romance ofereça ainda alguns desafios básicos ao entendimento de sua estrutura interna e de sua condição histórica. Embora a época tenha sido particularmente abundante em poéticas, Raul Pompeia (1863-1895) jamais filiou explicitamente seu romance a qualquer uma delas. Considerado do ponto de vista da história da própria constituição, penso que se trata de uma obra independente, que dialoga com o seu tempo, incorpora seus discursos, mas não se confunde com eles. Será antes uma intervenção artística singular, enigmática e surpreendente. A própria controvérsia em torno de sua classificação indica que, no mínimo, se trata de um romance avesso a um entendimento consensual. Escrito quando o autor tinha 25 anos (suicidou-se aos 32), *O Ateneu* resulta,

suponho, de um compromisso radical da existência com a arte. Nos termos do presente ensaio, isso pretende sugerir que Raul Pompeia, mantendo relação estranha com os códigos de seu tempo, produziu um romance inquietante, com alta densidade estética e que faz ecoar ainda hoje a vibração dos debates de que participou na juventude.

Como se sabe, *O Ateneu* consubstancia-se na autobiografia de uma pessoa atormentada pelo próprio passado. As escolhas retóricas de seu estilo orientam-se para a figuração de um homem perdido no labirinto do tempo, oscilando entre espantosa lucidez e tocante insegurança emocional. Concentrando-se no período em que o memorialista era aluno interno no maior colégio do Segundo Reinado, entre o fim da infância e o início da adolescência, tudo no livro gira em torno das sensações, das emoções, dos interesses e das lembranças pessoais de Sérgio.

É possível destacar três linhas de força na sintaxe e na semântica da fábula: o narrador e sua relação com o colégio; retrato do colégio e de seu diretor; estória de Ema, na família e no colégio. Evidentemente, as três células dramáticas unem-se e interpenetram-se pelo esforço integrador de Sérgio, que fala do colégio como condição para falar de si e vice-versa. Duas pessoas assombram-no com insistência e coesão de sistema: o diretor e sua esposa. Com o diretor, mantém relação de repulsa pessoal e atração estética. Por meio de reiterados esboços, tão deformantes quanto agressivos, Sérgio converte Aristarco no núcleo de seu interesse pela arte do retrato, flagrando-o continuamente nas mais variadas situações e poses. Do outro lado, Ema, apesar das diferenças, será sua primeira mulher. Por astúcia de sedução, a jovem esposa do diretor impor-se-á como mãe, mas Sérgio a perceberá como mulher, transformando-a para sempre na imagem "do fruto proibido", envolta em intensa sensualidade e em extremos de doçura.

Essa não terá sido a primeira vez que Raul Pompeia adota o tema do sexo entre pessoas com experiência muito diferente. Pelo contrário, a trama central das duas narrativas longas anteriores a *O Ateneu* gira em torno da posse de crianças. A novela *Uma Tragédia no Amazonas* (1880), publicada quando o autor tinha dezessete anos, desenvolve a seguinte situação: bandidos atacam uma casa no meio da floresta amazônica, em busca de uma menina de treze anos, que é violentada no final. *As Joias da Coroa* (1882) constrói um suspense satírico em torno da tentativa de posse de uma criança por um duque do Segundo Reinado. Mas, se os termos desses folhetins da primeira juventude são incisivos e diretos (ainda que o projeto do duque não se realize no último caso), a frase de *O Ateneu* será insinuante e sugestiva. Sendo mais complexa, nem por isso a fábula do romance será menos precisa. Todavia, os contornos inequívocos da

história são ocultados pelo brilho do estilo, cuja nitidez construtiva se orienta para o obscurecimento relativo da fábula, dificultando a apreensão do verdadeiro aprendizado ficcional de Sérgio na escola – que será o amor, e não necessariamente o ódio. Este surgirá como forma de preservar aquele. Ema será variante de Ângela, da mãe e de duas outras lembranças femininas da primeira infância do protagonista.

Em contrapartida, o adensamento artístico do texto converte o amor de Ema em elegante exercício de sedução para ela e em viva fonte de aprendizado para o menino, cujo conceito de beleza parece decorrer, ao menos em parte, dos encantos da senhora do diretor. Por efeito de metonímia metalinguística, o amor de Sérgio por Ema sugere ainda a completa refutação da teoria do determinismo, tão mal atribuído ao romance. Atraído espontaneamente pelo amor feminino, a personagem, em sua essência, passará incólume às insistências homossexuais do ambiente. Em toda a narrativa, Sérgio manterá vivo o interesse por Ema e por Ângela, conseguindo aos poucos esquecer a própria mãe como fonte de afeto necessário para a vida. Contrariando as aparências, a leitura paciente do romance deverá revelar, em Sérgio, um temperamento francamente contrário à afeição masculina. Assim, suponho que *O Ateneu* coloque questões complexas – ainda não discutidas – sobre a relação da arte com a ética, com a estética e com a ideia de prazer e de formação.

O Ateneu é um livro simbólico, cheio de intenções, de nuanças e índices sugestivos. Parece fora de dúvida que a metáfora aguda seja o principal dispositivo de seu riquíssimo acervo retórico, que incorpora com igual rigor e frequência o símile e inúmeras outras possibilidades imagéticas, em que se misturam sinestesias, hipálages, ironias e sarcasmos, assim como um sistema sorrateiro de adjetivação imprevista. Poucos autores terão explorado de forma tão sugestiva os efeitos da luz e da música, em sintaxe igualmente inesperada. Fundado no princípio poético da insinuação, o romance diz muito e afirma pouco. Acredito que um dos dispositivos mais importantes para a obtenção do estilo insinuante será, entre outros, o índice, entendido como uma das três grandes modalidades de signo estabelecidas por Peirce. Como ocorre com qualquer obra minimamente organizada, *O Ateneu* possui um código específico, de cuja apreensão depende a leitura mais ou menos adequada. Todavia, parece que a tradição de leitura não tem levado isso em conta. Sugiro que a noção de índice seja incorporada ao código básico de entendimento e decifração do romance. Acredito que tal noção sobre a escolha retórica de Pompeia conduzirá ao desvendamento da verdadeira estrutura ficcional do relacionamento de Ema com Sérgio – o que, suponho de novo, poderá nuançar sensivelmente a leitura de *O Ateneu*,

adensando ainda mais sua natureza problematizante de romance poemático.

Tradição Crítica: Roteiro Escolhido

Sílvio Romero (1851-1914) foi um dos primeiros a relacionar *O Ateneu* com o naturalismo. Todavia, embora reconhecesse o parentesco, o crítico julga que Pompeia teria sabido evitar o modelo exclusivo de Émile Zola, indo além das sugestões da escola, não só pelo talento pessoal, mas também por sua enorme cultura literária[1122]. A visão de José Veríssimo (1857-1916) – que escreveu em 1907, a propósito da segunda edição do romance – parece menos estimulante, pois se inclina a intensificar o poder das "influências" da escola internacional de Zola sobre o autor brasileiro, que teria, não obstante, produzido um grande livro, ainda que com diversas falhas, decorrentes sobretudo de desequilíbrio estético e de imaturidade artística[1123]. De forma muito breve, José Veríssimo retorna a *O Ateneu* em sua *História da Literatura Brasileira* (1916) e, sem abandonar o tom restritivo, considera-o "a amostra mais distinta, senão a mais perfeita, do naturalismo no Brasil"[1124].

Recuperando essa técnica de concessão e limitação de valor, Mário de Andrade (1893-1945) publicou um ensaio influente em 1941. Nele, defende a ideia de que o suposto pessimismo naturalista teria impedido Raul Pompeia de descobrir o verdadeiro sentido da amizade na adolescência. Lamenta também que o narrador, entendido como autor, tenha demonstrado ternura por dona Ema – uma mulher que, enfim, não teria sido capaz de apoiar o marido num momento difícil de sua carreira! Tomando o romance como instrumento de vingança pessoal contra o internato e contra a própria vida, o crítico modernista reduz um pouco a liberdade de espírito no processo criativo, visto sujeitá-lo a presumíveis forças do instinto e do inconsciente. Considerando o romance uma obra-prima defeituosa, Mário de Andrade insiste em reduzir suas nuanças estilísticas e artísticas:

> Já se disse que *O Ateneu* é o menos naturalista dos nossos romances do naturalismo. Não penso assim. Ele representa exatamente os princípios estético-sociológicos, os elementos e processos técnicos do naturalismo. É sempre aquela concepção pessimista do homem-besta, dominado pelo mal, incapaz de vencer os seus instintos baixos – reflexo dentro da arte das doutrinas evolucionistas.[1125]

O ensaio de Sílvio Romero, ainda que menos completo que o de Mário, faz supor uma relação mais dinâmica entre o escritor e as faculdades criadoras do juízo, assim como com as matrizes artísticas da cultura, de onde Pompeia parece ter extraído seu romance.

Entre os ensaios de primeira hora, penso que um dos mais estimulantes seja "Raul Pompeia como Esteta" (1897), de Araripe Júnior (1848-1911) – amigo pessoal do escritor[1126]. Associando *O Ateneu* ao pré-rafaelismo inglês, esse estudo estabelece pontos de união entre a

teoria da arte em Pompeia e a de John Ruskin. Por essa perspectiva, o romance decorreria, sobretudo, de uma noção arrojada de experimento estilístico, que pressupõe, entre outras noções, o compromisso com o uso visceral da imaginação. Uma das consequências dessa premissa seria a procura obstinada da beleza e da perfeição, fazendo-as intervir vivamente nos grandes debates políticos, artísticos e culturais do tempo. Desdenhando o mito da verdade científica em arte, Pompeia, escreve Araripe Júnior, "nunca se pôde conformar, nem com a estética, nem com as obras definitivas de Emílio Zola"[1127].

Em nome da pluralidade técnica e da densidade semântica de *O Ateneu*, acredito que as sugestões de Araripe Júnior ofereçam o caminho mais adequado ao entendimento estrutural de seu texto e de seus pressupostos artísticos (e existenciais). Creio que se deva somar, ainda, à sua doutrina e à sua prática artística a apropriação pessoal de aspectos tanto do simbolismo quanto do parnasianismo, desde que essa última corrente seja encarada sem os preconceitos com que os modernistas a tentaram excluir do debate cultural no século XX. Nesse sentido, convém registrar alguns estudos surgidos depois de 1940.

Redimensionando o ponto de vista de Sílvio Romero e Araripe Júnior, Ledo Ivo inaugurou uma nova perspectiva na história da leitura de *O Ateneu*[1128]. Entre outras sugestões, o ensaio instaura e desenvolve a noção de que se trata de um romance poemático, repleto de símbolos e insinuações alegóricas. Assim, fundado em uma imagem do próprio livro (o internato como microcosmo), estabelece relações dos componentes ficcionais do texto com os valores e algumas situações do Segundo Reinado, assim como da própria existência, genericamente concebida. Atenuando ao mínimo necessário a tradição autobiográfica, Ledo Ivo acentua as relações do livro com o repertório literário do autor e da tradição, com o que promove análise imanente do estilo e da estrutura da obra. Da mesma forma, estabelece conexões importantes do romance com a estética das *Canções Sem Metro*, evidenciando o diálogo do autor com as grandes teorias da arte europeia, entre as quais se destacam o impressionismo, o simbolismo e o decadentismo. Além disso, o ensaio de Ledo Ivo sistematiza traços da perspectiva crítica que vinha se estabelecendo desde a década de 1940, com Agripino Grieco[1129], Eugênio Gomes[1130], Xavier Placer[1131] e Afrânio Coutinho[1132]. Propõe igualmente a refutação conceitual da leitura de Mário de Andrade, sobretudo no que diz respeito à filiação ortodoxa do romance ao naturalismo.

Consolidada a perspectiva que entende *O Ateneu* como livro singular no período de definição da arte que haveria de sugerir os principais caminhos para a literatura do século XX,

surgiram sínteses relevantes, entre as quais tive oportunidade de conhecer: *Matéria e Forma Narrativa de O Ateneu*, de José Lopez Heredia; e "Raul Pompeia e a Aprendizagem do Mal", de Sônia Brayner[1133]. Obedecendo a uma clara e bem-sucedida vocação pedagógica, o livro de Heredia apresenta um apanhado amplo e coerente sobre o romance, privilegiando a descrição da estrutura, dos processos, do estilo e dos temas. Incorporando repertório mais instigante, o estudo de Sônia Brayner caracteriza-se também como visão de conjunto, com a vantagem de enquadrar o romance na dinâmica das transformações artísticas da tradição brasileira, portuguesa e europeia. Sendo parte de livro fundamental sobre o declínio do naturalismo e a ascensão de modos mais nuançados de ficção na literatura brasileira, o ensaio de Brayner demonstra compreensão madura das relações entre história e forma literária. Mais recentemente, publicaram-se no mínimo dois ensaios, que, além de visão de conjunto, oferecem sugestões pessoais sobre aspectos específicos do romance: "Raul Pompeia", de Massaud Moisés (paralelo com "O Inferno" [1317], de Dante Alighieri)[1134]; "*O Ateneu*, Opacidade e Destruição" (1988), de Alfredo Bosi (metáfora das águas turvas do colégio contra a imagem das águas claras de casa)[1135]. No centenário de publicação do romance, Leyla Perrone-Moisés organizou um volume com trabalhos escolares, cuja variedade temática e de perspectiva pode possuir interesse. Na abertura do volume, acha-se longo estudo da organizadora, que estabelece paralelo entre *Os Cantos de Maldoror* (1869), de Lautréamont, e *O Ateneu*. O volume possui também dois ensaios de Roberto de Oliveira Brandão sobre a retórica no século XIX[1136].

Discurso Naturalista

Como se sabe, com *Thérèse Raquin*, Émile Zola define o padrão do romance médico, que se concentra na apresentação, observação e análise de um caso específico de histeria sexual. Publicado duas vezes em 1867 (folhetim e volume), o romance causaria escândalo e consolidaria a poética naturalista na França, desencadeando uma verdadeira febre de imitações artísticas nas literaturas que partilhavam da poética cultural estabelecida pela Europa. Não se ignora também que *Germinie Lacerteux* (1865), de Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, desempenha papel importante no estabelecimento e difusão desse modelo ficcional, em que o impulso do sexo conduz as personagens a transgressões extremas, atingindo os limites do assassinato e do suicídio. Com mais nuanças e sugerindo igualmente outros caminhos, a matriz histórica mais reconhecida será *Madame Bovary* (1857), que também se detém num caso clínico. A partir do final da década de 1880, a narrativa médica, constituindo-se em vertente consolidada de naturalismo, tornar-se-ia particularmente popular no Brasil, como se pode observar pela configuração de *O Homem* (1887), de Aluísio Azevedo (1857-1913); *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890); *O Cromo* (1888), de Horácio de Carvalho (1857-1933); e *Hortência* (1888), de Marques de Carvalho (1866-1910). Variante dessa modalidade ficcional seria, entre outras, *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha (1867-1897).

Ao publicar *Germinal,* em 1885, Zola ofereceria um complemento importante do projeto literário estabelecido por *Thérèse Raquin* e desenvolvido na série Les Rougon-Macquart, que é a investigação dos efeitos do trabalho e do dinheiro na vida das camadas pobres em choque com os ricos. Transplantando para o Brasil mais essa preocupação técnica e temática, Aluísio Azevedo escreveria *O Cortiço* (1890), obra-prima em que a figuração do impulso sexual incontido se mescla com a observação crítica da acumulação brutal do dinheiro. Assim, a tematização do sexo e do trabalho define o que então se considerava moderno na ficção europeia. A partir daí, evidencia-se um conjunto de motivos derivados dos tópicos centrais do sexo e do trabalho, que se tornariam sinal certo de adesão ao modelo do naturalismo: ciência, histeria, hereditariedade, homossexualismo, corpo, sangue, nevrose, suor, crime, adultério e miséria.

Nenhuma dessas preocupações temáticas comparece de modo inequívoco em *O Ateneu*, embora se construam inúmeras manifestações incipientes de sexo entre os alunos do colégio. Todavia, tais casos elaboram-se, como quase tudo no livro, por modo alusivo e indireto, sem jamais se adotarem a terminologia e a visibilidade científica dos textos considerados

naturalistas. Apesar da densa atmosfera de desejo e perseguição (carícias furtivas, passeios, apertos), não se descreve nenhum encontro propriamente sexual entre os meninos do Ateneu. Além disso, reporta-se, salvo engano, um único caso de encontro singular que teria havido entre Cândido Lima e Emílio Tourinho. Mesmo assim, o namoro é representado não por qualquer indício de minúcia da intimidade, senão pelo castigo imposto aos alunos. Nesse caso, como em outros, a cena da punição substitui a do delito. Como se verá adiante, a metonímia e o índice serão dispositivos de dizer sem afirmar. Todavia, como se viu anteriormente, julgo que uma das principais linhas da trama do romance seja a construção retórica de um caso de sexo extravagante, atribuído às práticas ocultas da esposa de Aristarco. Mesmo a encenação desse fio da fábula opera-se pelas tintas da sugestão impressionista, antes insinuando do que revelando os traços do desenho escandaloso, que, não obstante, acha-se inteiro nas sugestões da prosa artística de Pompeia.

Apresento a seguir uma síntese, tão breve quanto possível, de quatro novelas consensualmente consideradas como manifestação da poética naturalista. Em seguida, pretendo estabelecer um possível paralelo entre esse modelo e a experiência de *O Ateneu*. Acredito que a narrativa tipicamente naturalista partilhe da estrutura do texto alegórico para conter história que exemplifique ou concretize uma noção abstrata. Em outros termos, pode-se dizer que a narrativa típica do naturalismo seja construída para ilustrar um princípio do repertório científico da época. Assim, os temas, os motivos e as técnicas não podem ser dissociados do enredo, que, por sua vez, se relaciona intrinsecamente com o desenho das personagens. Por essa razão, as seguintes sínteses conterão uma miniatura da fábula das respectivas novelas. Todavia, deve-se considerar que essa modalidade de alegoria, empenhada em representar um discurso estabelecido pelo poder (ciência, verdade, medicina, explicação autoritária do comportamento), nada possui da abertura estrutural e semântica das grandes alegorias socioexistenciais, como seria aquela contida em *O Ateneu*, cujo tom será antes perquiridor que afirmativo.

Antecedida por ruidosa polêmica, a segunda edição de *Thérèse Raquin* foi acompanhada de um prefácio, escrito por Zola em resposta aos ataques recebidos até então. O texto tornou-se uma espécie de manifesto oficial da escola naturalista na França e no mundo até 1880, quando o autor ampliaria e sistematizaria sua doutrina no livro *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental, 1881). O argumento básico do prefácio, bastante conhecido hoje, é o de que, longe de ser uma obra pornográfica ou um acúmulo de sujeira, tratava-se, antes, de um estudo científico de temperamentos, destinado a revelar a verdade sobre as constituintes básicas do ser

humano, que seriam: o instinto, o sexo, o sangue e os nervos. Negando a existência de alma, a narrativa substitui a psicologia pela fisiologia. Assim, diante das sensações de temperamentos vivos, o narrador deveria adotar a mesma objetividade analítica que um médico adota diante de cadáveres.

A trama da novela é elementar e objetiva. Criados como irmãos em ambiente de carência social, os primos Camilo e Teresa casam-se e permanecem sob a proteção financeira da velha Raquin, mãe de Camilo. O caso desenrola-se quase todo numa casa escura, sufocante e úmida – à margem do rio Sena em Paris. A frieza conjugal de Tereza converte-se em intensa paixão, quando se torna amante de Laurent, único amigo do marido. Insatisfeitos com os limites do relacionamento, os amantes decidem assassinar Camilo. Após o crime, casam-se, mas não conseguem mais se relacionar, porque o assassinato produz um sentimento estranho e poderoso, que os enlouquece e os conduz ao suicídio por envenenamento.

Possuindo arquitetura tensa e austera, o romance caminha a passos lentos. Depois de criar uma situação dramática em que um homem forte (temperamento sanguíneo) se relaciona com uma mulher insatisfeita (tipo nervoso), não caberia ao ficcionista inventar uma história surpreendente, mas apenas observar o desdobramento lógico previsto pela ciência. Todavia, em perspectiva atual, um dos elementos mais atraentes do romance talvez seja a surpresa, de ordem moral, decorrente do crime dos amantes: o antigo desejo converte-se em remorso inesperado. Seguem-se alucinações mortificantes, que trazem o corpo da vítima para a cama dos assassinos. As alucinações produzem tamanho terror, que a antiga paixão se converte em repulsa recíproca. Ao ser afogado nas águas do Sena, Camilo cravara os dentes no pescoço de Laurent, deixando aí uma espécie de ferida metafísica que atrai os lábios de Teresa nas poucas tentativas de sexo após o segundo casamento, com o comparsa de crime. Esses aspectos e o ambiente geralmente claustrofóbico atribuem à novela um matiz algo macabro, que pode ser interpretado como alegoria do remorso.

Em *O Mulato*, Aluísio Azevedo constrói uma personagem feminina com problemas de saúde decorrente de relacionamento amoroso. Mas *O Homem* foi, salvo engano, a primeira narrativa brasileira a ficcionalizar a observação concentrada de um caso específico de histeria sexual. Na abertura do volume, encontram-se as seguintes palavras, que simulam tanto desprezo pelo leitor despreparado quanto adesão aos postulados de Émile Zola: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do naturalismo ideias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu”. Tal como se observa em *Thérèse Raquin*, modelo

evidente de Aluísio, a trama de *O Homem* é sumária e direta. Um pouco mais variada que os tipos rijos da novela francesa, a população do romance brasileiro talvez possua matizes sociais mais insinuantes, visto incorporar uma representação da classe trabalhadora em contato com os ritmos e as luzes do Rio de Janeiro.

Criados como se fossem primos, Fernando e Magdá planejam casar-se. Ao saber que são irmãos, o moço afasta-se definitivamente e depois morre sem jamais aparecer. Deprimida pela saudade e pelo desejo de casar-se, Magdá entra em crise, desenvolvendo um mecanismo de compensação em série encadeada de sonhos. Transfere Luís, trabalhador que conhecera por acaso, para o plano da compensação onírica. Nos pesadelos, une-se a esse homem e tem um filho com ele. Ao descobrir que, no plano real, o objeto de seus desejos casara-se com outra mulher, Magdá envenena Luís e sua esposa. Depois, é conduzida a um hospício.

Apesar da advertência inicial (ou exatamente por isso), o livro tornou-se popular, reimprimindo-se diversas vezes ainda na década de 1880. Depois, despertou certo desprezo na crítica erudita, o que pode ser interpretado como arrogância de classe, visto que a história popularizou no Brasil alguns postulados do discurso médico europeu. O desprestígio do romance – que eu reputo ótima – talvez se deva também ao fato de agredir certas convicções religiosas da Igreja. De fato, numa das ficcionalizações dos pesadelos de Magdá, Cristo desce da cruz para satisfazer os desejos sexuais da doente. Entre outras hipóteses, a provocação dessa cena pode ser interpretada como paródia de alguns mistérios da liturgia cristã. Nessas circunstâncias, o estilo sombrio do texto lembra igualmente a atmosfera típica de narrativas góticas.

Se o assunto do sexo assume evidente feição patológica em *O Homem*, em *A Carne* reveste-se de pretensões eróticas, com cenas de presumível influência sobre o leitor. Apropriando-se da técnica da advertência inicial da novela de Aluísio, a de Júlio Ribeiro abre-se com o desenho tipográfico de um cartão de visitas, em que se observa, em tipos grandes, a seguinte dedicatória: "Ao príncipe do naturalismo EMÍLIO ZOLA". Ao lado desse, comprimem-se outros nomes no cartão, com destaque secundário para um "distinto fisiólogo" brasileiro. Sem ser um manifesto literário, essa abertura não deixa de insinuar a adesão do autor ao suposto discurso da ciência.

Seguindo a recente tradição de *Thérèse Raquin*, a fábula de *A Carne* é enxuta, ainda que um tanto retardada por longas descrições e enumerações científicas, ausentes no modelo francês. Órfã de mãe e criada em ambiente de saber enciclopédico, Lenita acumulou amplos conhecimentos em humanidades e em ciências. A morte do pai fê-la refugiar-se numa fazenda do

interior de São Paulo, protegida pelo homem que também criara seu pai. Aí, entrega-se a uma paixão avassaladora por Manuel Barbosa, filho do fazendeiro. Levada por incertezas e ciúmes, Lenita, estando grávida, abandona o amante e casa-se com outro homem. Roído pela depressão, Barbosa aplica-se uma injeção de veneno.

Longe de ser obra-prima, essa novela estará igualmente longe de merecer esquecimento no âmbito da literatura brasileira, tal como desejaram diversos críticos do século XIX e do XX. Além de figurar com minimalismo objetivo a depressão causada pela separação de pessoas que se desejam, o livro procura reduzir a narrativa à enumeração inenfática do relatório. Isso pode representar estágio relevante nas transformações do conceito de arte literária no Brasil. A novela contribui também para o alargamento temático do enunciado polissêmico, ainda que isso decorra da adesão ao estilo coletivo do tempo. Mesmo assim, seria estimulante examinar a fantasia científica do texto, que compõe como verdade as convicções de um momento da cultura. Em *O Homem*, imagens sagradas despertam a libido onírica de Magdá; em *A Carne*, o sonho de Lenita converte em parceiro de sexo o gladiador de uma réplica de uma obra de Ferdinand Barbedienne.

Por fim, considere-se *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. Composta conforme o padrão médio do alargamento temático e técnico do naturalismo, essa novela vem sendo retomada pela crítica culturalista por causa do assunto homossexual. Obedecendo à dinâmica da narrativa de análise do temperamento, sua estrutura é simples e acelerada. Após fugir de uma fazenda de escravos, o negro Amaro engaja-se na marinha, onde, como homem livre, estabelece intensa relação com o jovem Aleixo. Em terra, no Rio de Janeiro, ambos alugam um quarto na pensão de dona Carolina. Cansado do zelo excessivo de Amaro, Aleixo envolve-se com a dona da pensão. Ao descobrir a deslealdade, Amaro, atormentado pelo ciúme, assassina o amante a navalhadas. Em seguida, é preso.

Ecoando nuanças libertárias de uma das tendências do discurso médico do tempo, a narrativa de Adolfo Caminha admite a intensidade amorosa entre pessoas do mesmo sexo. Mas isso não quer dizer que encare a matéria com a abertura comportamental que seria conquistada no século XX. Ao contrário, o autor organiza o texto conforme a poética de sua cultura – tanto em nível artístico quanto no ético. Por isso, Amaro interpreta o próprio impulso por Aleixo como erro, cujo desdobramento o conduz ao crime. Nesse sentido, convém reler a cena inaugural do amor entre ambos: o encontro não transcorre às claras nem em ambiente cuja luz pudesse ser controlada pelos protagonistas, mas nos vãos escuros da parte inferior de um navio. Depois de

lenta aproximação – cujo andamento se estabelece conforme o costume de representação do amor heterossexual – o quadro da posse termina com a seguinte observação do narrador: “E consumou-se o delito contra a natureza”. Assim, a virtude dramática do texto decorre do contraste entre a cultura e a natureza. Sendo intenso e inevitável, o sentimento deverá ser legitimado pela força da própria convicção do amante. Tal como se observa com a noção de verdade, a cultura de Adolfo Caminha se apropria do conceito de natureza para compor uma certeza de época.

Colchetes de Ema

Imitando a suposta objetividade do estilo médico, *Thérèse Raquin, O Homem, A Carne* e *Bom-Crioulo* adotam o foco narrativo em terceira pessoa, que organiza os eventos ficcionais de forma clara e inequívoca no relato. A julgar por tais exemplos, seria possível imaginar que o acompanhamento de casos clínicos, desde o início até a desmesura final do crime talvez fosse, do ponto de vista do gênero literário, mais compatível com a estrutura da novela do que com a do romance, visto que todos se concentram no desenrolar de um único núcleo dramático, envolvendo poucas personagens e cenário relativamente limitado. Preocupada com a progressão externa de um caso específico, a voz do texto – em todos esses exemplos – não fala de si, não se envolve com os acontecimentos, não se projeta na narrativa. Procura compor um campo objetivo de observação, cujo desenvolvimento acompanha com paciência, minúcia e coerência. Seu referencial de juízo e de valor serão as presumíveis verdades da ciência e da razão, de cujo ponto de vista se constroem os símbolos e as imagens do estilo naturalista.

Não é assim com *O Ateneu*. Adotando modelo completamente diverso daquele observado na novela médica ou no romance proletário do naturalismo, a voz de *O Ateneu* não tem controle sobre a matéria narrada. Sérgio possui basicamente duas fontes para recompor seu mundo: o que viu, viveu ou testemunhou no passado; e o que ouviu dizer que aconteceu – murmúrios, fofocas, suposições e intuições sobre as ocorrências. Assim, levando em conta o modo de percepção da matéria, ainda falando sobre o mundo exterior, o que está em jogo é sempre a sensibilidade e a imaginação artística do autor das memórias. Nessa dinâmica, o conhecimento das coisas será tão importante quanto as próprias coisas, porque aquele processo compõe o perfil destas e as condiciona como possível matéria de apreensão do espírito e da sensibilidade. Por essa perspectiva, o mundo de *O Ateneu* será sempre eco, reflexo, reverberação, efeito do ambiente, fragmento, nuança, sensação, desejo e impulso artístico. Não importa tanto a dimensão objetiva das coisas, mas o efeito que elas provocam no observador – modo de dizer que conduz à hipótese impressionista do estilo.

Tem-se visto que dona Ema protagoniza um caso de sexo complicado na história, cujo perfil se oculta pela técnica alusiva do estilo. Se isso for aceitável como hipótese interpretativa desse romance tão complexo quanto insinuante, não o será menos a noção de que a história da esposa do diretor foi assim concebida com o propósito de sugerir uma prática presumivelmente sorrateira, dada sua condição de esposa tradicional e mulher voluntariosa. Os alunos murmuravam que ela mantinha um caso com o professor Crisóstomo, de grego, tal como se

observa numa conversa noturna no dormitório dos médios, encenada mais ou menos na metade do sétimo capítulo[1137]. No capítulo seguinte, ela aparece num restaurante de braços dados com o mesmo professor, sendo que a filha, também no ambiente, colocava-se "altivamente só e distante". A dinâmica do parágrafo insinua que a menina teria ficado amuada diante da atenção que a mãe dispensava ao professor, estando ausente o pai[1138]. No capítulo final, quando Aristarco, tendo passado a noite a contemplar sozinho o incêndio de seu colégio, computa de manhã a extensão do prejuízo, chega-lhe a notícia de que sua esposa tinha desaparecido. A única reação que esboçou diante do fato foi lastimar a falta que a mulher faria no futuro projeto de criação de um jardim da infância no Ateneu.

A fuga de Ema – a narrativa insinua que com o professor Crisóstomo – não será o suficiente para compor um perfil de histeria sexual. Quando muito, comporá um quadro de extrema insatisfação familiar. Ela tinha um casal de filhos adolescentes, Jorge e Amélia ("Melica"). O marido ocupava posição privilegiada no ambiente do Segundo Reinado, pois seu colégio era visitado por ministros do Império e pela própria princesa imperial. Fora do lar, Ema não tinha para onde ir, pois já não possuía família de solteira. A troca da condição de esposa pela fuga com um empregado do marido não será um artifício inocente na retórica calculada do texto, mas índice de que a jovem senhora não possuía equilíbrio psicológico para preservar as vantagens de sua condição. A fuga no dia do incêndio, longe de indicar temor da miséria (o marido possuía apólices), sugere a extrema sinceridade de preferir um professor ao proprietário do colégio, mesmo que a escolha implicasse a perda dos filhos. Assim, é admissível supor, pelo padrão ético instaurado pela própria ficção do livro, que a franqueza da fuga será antes sintoma do que escolha. Deixando de lado a aventura com o professor, julgo que haja motivo mais forte para o sumiço de Ema: aparentemente composta como mãe de todos os alunos, é admissível supor que ela, a exemplo do que faz com Sérgio, mantivesse interesse oculto também pelos outros meninos da escola.

Quando se realizam os encontros entre Ema e Sérgio, o pequeno amante teria aproximadamente trezes anos. Tais encontros figuram com clareza relativa no capítulo final do romance, imediatamente antes do incêndio e antes da fuga, durante a convalescença de Sérgio, que estivera recolhido na enfermaria, entregue aos cuidados da senhora do diretor. Ela trabalhava como enfermeira do colégio em ocasiões especiais. Não se trata de interpretar a ação de Ema apenas como projeção ficcional de uma psicologia atormentada, mas de entender também a posse do menino como traço retórico de um retrato concebido para indicar o desastre

familiar do diretor. Para insinuar também a estrutura do colégio apoiado pelo governo imperial. O texto não diz tudo, porque sua técnica, do princípio ao fim, consiste em sugerir sem afirmar, como se tem visto e ver-se-á adiante. Todavia, Ema pega o menino (um marmanjo) no colo, une sua fronte à dele, aproxima seus lábios aos dele, contempla seu sono, joga os cabelos em tenda sobre sua face, encosta seus quadris nos quadris do menino, produz toda sorte de carícias e faz a seguinte confissão, que pode ser interpretada como meio de trazer o adolescente para o interior de sua presumível solidão:

> Ah! tem ainda um pai, disse Ema, uma querida mãe, irmãos que o amam... Eu nada tenho; todos mortos... Aparecem-me às vezes à noite... sombras. Ninguém por mim. Nesta casa sou demais... Deixemos essas coisas. Não sabe o que é um coração isolado como eu... Todos mentem. Os que se aproximam são os mais traidores... A convivência cotidiana na solidão do aposento estabelecera a entranhada familiaridade dos casais.[1139]

A fala de Ema parece inequívoca proposta de intimidade. Considerando a psicologia média das personagens de ficção, em que cada parte se reflete no todo, não seria de esperar que uma senhora fizesse – sem interesse específico – esse tipo de confissão a um menino de treze anos. Aí, ela acusa não só o esposo, mas também os dois filhos, pois se proclama abandonada na própria casa. Esse me parece o aspecto mais histérico no comportamento da jovem senhora. De fato, o retrato literário de Ema organiza-se de modo a insinuar pouca identidade com os filhos. Ela foi a segunda pessoa que Sérgio conheceu na escola; a primeira fora o diretor. Logo após a célebre advertência paterna (“Vais encontrar o mundo”), Aristarco recebe o novo aluno e o pai em sua residência, já no final do primeiro capítulo, que retoma, depois de longa digressão retrospectiva, a cena de abertura do romance. Ema surge na sala em que Aristarco recepciona o novo aluno e afirma que, depois da infância, “os filhos nada mais têm para as mães”. Em seguida, atrapalha o negócio do marido, lamentando “sentidamente” a “solidão das crianças no internato”.

A frase final do fragmento transcrito acima produz impressão forte, pois enuncia que houve relação frequente entre ambos e que essa relação gerou contato típico de homem e mulher: “A convivência cotidiana na solidão do aposento estabelecera a entranhada familiaridade dos casais.” Mas, no conjunto nebuloso do romance, essa passagem converte-se, por contaminação semântica, em texto de clareza relativa, expressão que, em termos de análise estilística, equivale a semiobscuridade. De fato, reconduzido ao romance, o fragmento ora se intensifica como indicador de efetiva relação sexual, ora se atenua, mas nunca se anula. A relação da senhora do diretor com o aluno parece ser um fato ficcional, aliás, relevante no retrato do colégio como instituição consagrada do Segundo Reinado.

Para tornar impreciso o texto, o artista produz alternância de insinuações positivas com outras em sentido contrário, o que levou a tradição crítica a caracterizar esse episódio do romance como *dúbio*, *equívoco* ou *ambíguo*. Os três adjetivos, que suponho inadequados, fazem supor que o relacionamento entre Sérgio e Ema não se defina com precisão, limitando-se à sugestão de possíveis carícias do negaceio amoroso. Penso que a relação entre ambos é precisa, sem ser evidente. Tratando-se de amor proibido pelo código aparente do colégio e da sociedade, os encontros do menino com a senhora, além de compor um possível retrato de histeria privada, entremostra um quadro mais amplo das práticas sociais do Império, assunto já abordado por Pompeia em *As Joias da Coroa*, como se viu anteriormente.

Assim, o vínculo de Ema com Sérgio assume configuração múltipla, oscilando entre a esfera do adulto e da criança, da mulher e da mãe, do filho e do amante, do consentimento e da proibição, da ternura e do ímpeto. Suponho que, amparada em sentimento oscilante, a relação entre Ema e Sérgio será precisa – de sexo, sem, todavia, deixar de se matizar por outras esferas do afeto. Enfim, o que é *ambíguo, equívoco* e *dúbio* no texto não será a relação, mas o sentimento que a produz. Acredito que o movimento entre evidenciar e ocultar a condição ficcional dos encontros integra o projeto retórico de urdir um texto de clareza relativa e, com isso, adensar o sensualismo do episódio, inscrevendo-o igualmente na esfera da transgressão com prazer, do delito com alegria, da desmesura com elegância. É o que se percebe pelo trecho seguinte, que complementa, no romance, o fragmento acima transcrito:

> Debruçava-se expansiva, resplendendo a formosura sobre mim, na gola do *peignoir*, como um derramamento de flores de uma cornucópia.
> Tomava-me a fronte nas mãos, colava à dela; arredava-se um pouco e olhava-me de perto, bem dentro dos olhos, num encontro inebriante de olhares. Aproximava o rosto e contava, lábios sobre lábios, mimosas historietas sem texto, em que falava mais a vivacidade sanguínea da boca, do que a imperceptível confusão de arrulhos cantando-lhe na garganta como um colar sonoro.
> Achava-me pequenino, pequenino. Sentava-se à cadeira. Tomava-me ao colo, acalentava-me, agitava-me contra o seio como um recém-nascido, inundando-me de irradiações quentes de maternidade, de amor. Desprendia os cabelos e com um ligeiro movimento de espáduas fazia cair sobre mim uma tenda escura. De cima, sobre as faces, chegava-me o bafejo tépido da respiração. Eu via, ao fundo da tenda, incerto como em sonhos, a fulguração sideral de dois olhos.[1140]

A unidade transcrita logo atrás compõe uma cena específica, figurada em momento singular da ficção. Essa segunda passagem opera uma síntese do convívio geral entre Ema e Sérgio, sugerindo antes o significado amplo dos encontros do que um encontro em particular. É muito recorrente em *O Ateneu* esse modo de compor a ficção, porque o livro será antes dominado pelo sentido total do passado do que propriamente pelas ocorrências que o compõem. Interessa ao narrador abstrair um conceito da existência, e não recompô-la como trama coerente de eventos

concatenados. Decorre daí a falta de enredo tradicional na narrativa, concebida preferencialmente como *crônica de saudades*, e não como romance bem caracterizado. Imagino que essa impressão de generalidade conceitual, dominante no livro, decorra, entre outros dispositivos, do uso do pretérito imperfeito, tal como se observa no início da passagem e no resto: "Debruçava-se expansiva." Imagino igualmente que bastava esse sintagma para conferir sexualidade às lembranças de Sérgio: "Debruçava-se expansiva, resplendendo a formosura sobre mim." Em seguida, no mesmo texto, sempre em expansão e retração de movimentos, Ema gestualiza um verdadeiro balé erótico diante do menino, tornado mais sensual ainda pela insistência das imagens, que atribuem ao lugar uma requintadíssima pulsão erótica. Todavia, nada se delimita no tempo como evento específico, senão como ocorrência habitual, cuja essência o narrador preserva como sensação relevante da memória afetiva. Enfim, tais propriedades de estilo serão traços do romance poemático, o que afasta o livro de Pompeia da narrativa de ação ou de enredo sistemáticos.

No meio do último parágrafo desse segundo fragmento, encontra-se um bom exemplo da armadilha retórica com que Pompeia, como usuário do sistema, pretendeu velar a verdadeira natureza ficcional do vínculo entre a senhora e o menino: "inundando-me de irradiações quentes de maternidade, de amor". Justapondo no fim do período duas palavras que se complementam (*maternidade/amor*), o texto admite também a hipótese de o segundo termo corrigir o primeiro. Outra possibilidade seria que, sem deixar de ser sexual, o afeto de ambos misture sensações geralmente separadas. Sugiro que esse tipo de nuança – que eu entendo como negaceio do enunciado, e não da personagem feminina – conduziu a tradição crítica a interpretar um caso consumado de amor como se fosse simples carícia indefinida. Julgo que, sentindo indiferença pelos próprios filhos, Ema possuiu Sérgio como criança e como amante. Esse será o componente histérico de sua escolha, que acabará por fazê-la deixar o marido. Essa atitude final de Ema deve ter sido imaginada pelo artista como forma de acentuar a imagem de desequilíbrio da personagem, inscrevendo-a na galeria de mulheres complicadas da literatura realista – a começar por sua xará, aquela imaginada por Flaubert.

Normalmente, afirma-se que Ema é anagrama de *mãe* e do imperativo do verbo *amar*. O jogo verbal, supõe o argumento, suportaria ilações psicanalíticas. Acho isso improvável. Não me parece que Sérgio identifique a esposa do diretor com a própria mãe. Ele associa-as, porque aquela vem substituir esta em seu incipiente repertório feminino: "Desde essa ocasião, fez-se-me desesperada necessidade a companhia da boa senhora. Não! Eu não amara nunca assim a

minha mãe."[1141] Embora Sérgio atribua certa feição maternal aos sentimentos de Ema, outro era o espaço do afeto. Julgo que Ema simbolize a superação da mãe, e não transferência de propriedades. Imagino, por fim, que a associação entre as mulheres se deva interpretar como astúcia retórica do texto, que acaba por sugerir a mistura como meio de proteger a senhora contra o delito de amar um adolescente. Por outro lado, não se pode esquecer que, conforme o sistema ortográfico de Raul Pompeia, o nome da esposa de Aristarco grafava-se *Emma*, que não permite o anagrama imaginado por essa tradição. Até a quarta edição do romance, a consoante permanece dobrada.

Insinuar ou Inocular

Entre os dois fragmentos de *O Ateneu* acima comentados, interpõe-se uma metáfora frasal repleta de segundas intenções, particularmente insinuante em sua imaginação gráfico-literária: "Ema afetava não ter mais para mim avarezas de colchete."[1142]

Como Sérgio passou vários dias na enfermaria, o convívio com Ema ter-se-ia tornado corriqueiro, o que ele, interessada e ironicamente, interpreta como "entranhada familiaridade dos casais"[1143]. Para quebrar o aspecto usual dos encontros, Ema teria simulado indiferença pelo comparsa de transgressão, aplicando técnicas supostamente femininas para manter vivo nele o interesse por ela. Em outros termos, ela fingia não possuir mais o desejo de abraçá-lo, como fazem os colchetes com as palavras. Outra hipótese de interpretação da figura seria a de que Ema apertava o menino como se fosse a espécie de fecho de roupa igualmente conhecido como colchete. Em ambos os casos, a frase desnuda o processo metafórico do livro, em que recorre o impulso por imagens que concretizam o abstrato, como se percebe nesse exemplo. Acumulam-se igualmente na metáfora uma personificação e um pseudorraciocínio: assim como o colchete tem avareza por palavras, Ema não tinha mais desejos de envolver Sérgio nos braços. Como *afetar* equivale a *fingir, simular, aparentar*, pode-se dizer que os desejos dela tornavam-se cada vez mais intensos, visto que ela ostenta o contrário do que sente. Assim, agrega-se ainda à metáfora nuanças de lítotes e de ironia, comprovando o predomínio da alusão e do dizer oblíquo no estilo de *O Ateneu*, sobretudo no episódio de Ema com o aluno.

No período de reclusão de Sérgio na enfermaria, Ângela mantivera diálogos pessoais com ele, mostrando-lhe cicatrizes inexistentes na coxa, levantando "candidamente o vestido para mostrar"[1144]. Todavia, em que pese o fato de ser roupeira da esposa do diretor, Ângela, a partir de certo ponto, não pôde mais aparecer na enfermaria: "Fora-lhe proibida a entrada."[1145] Assim, os encontros de Ema com Sérgio ocorreram "na solidão do aposento"[1146], conforme lembra o memorialista. Acredito que esse pormenor integre o conjunto de índices adotados pelo escritor como artifício retórico para nuançar a informação, dizendo tudo sem nada afirmar. De fato, Pompeia extrai extraordinárias vantagens do uso poético desse tipo de signo, convertendo-o em processo estilístico sistemático, donde resulta certo efeito de cegueira, tanto pelo excesso de luz quanto pela sombra em sua aplicação.

Com o propósito de investigar a função do índice na prosa artística de Pompeia, observem-se dois fragmentos, um de *O Homem* e outro de *O Ateneu*. Além de possibilitar uma comparação

entre a objetividade de um e a insinuação de outro, esse paralelo pode oferecer oportunidade de observar uma vez mais as diferenças entre o estilo normalmente identificado como impressionista e aquele geralmente concebido como naturalista:

> Camila rouquejava gemidos que se iam transformando em um pigarro contínuo: as suas pupilas estavam já imóveis e veladas; escorria-lhe das ventas e da boca aberta, como um buraco feito na cara, uma grossa mucosidade esverdinhada e fendentinosa. Assim levou algum tempo, arquejando; até que afinal a respiração lhe foi aos poucos amortecendo na garganta, e até que os olhos espremeram a última lágrima e os pulmões sopraram o derradeiro fôlego.[1147]
>
> * * *
>
> Curioso folheto, versos e estampas... Fechei-o convulsamente com o arrependimento de uma curiosidade perversa. Estranho folheto! Abri-o de novo. Ardia-me à face inexplicável incêndio de pudor, constrangia-me a garganta esquisito aperto de náusea. Escravizava-me, porém, a sedução da novidade. Olhei para os lados com um gesto de culpado, não sei que instinto me acordava um sobressalto de remorso. Um simples papel, entretanto, borrado na tiragem rápida dos delitos de imprensa. Arrostei-o. O roupeiro veio interromper-me. "Larga daí! disse com brutalidade, isso não é para menino!" E retirou o livrinho.[1148]

Creio que se possa dizer que no primeiro fragmento prevalece o propósito de produzir a imagem mental de um objeto observado de fora, com alguns detalhes típicos dos textos propriamente descritivos. Daí, a tendência enumerativa, de inventário, de levantamento ou catálogo. Como se trata da imagem de um corpo, destacam-se as partes que produzem a ideia minuciosa do todo: pupilas, ventas, boca, garganta, pulmões. Cada componente é mencionado conforme sua função no conjunto, produzindo o efeito de um organismo ainda em funcionamento e prestes a entrar em colapso. Ao fim do texto, chega-se à noção de uma unidade isolada, completa e precisa – que assume independência relativamente ao escritor, que a compõe com a suposta objetividade de um médico, de um pintor ou de um produtor de imagem. Assim, é possível supor que o texto respeita as dimensões usuais do objeto, donde deriva a ideia de objetividade direta, normalmente associada à razão, ao equilíbrio, à impassibilidade, à ciência e ao discurso médico. Dessa forma, o que parece remeter ao mundo do corpo acaba por se aproximar de enunciados cuja autoridade assume o lugar da própria realidade.

O fragmento de *O Ateneu* adota outro tipo de procedimento. Procura produzir a imagem mental do que se passa com o sujeito ao contemplar um objeto. Decorre daí o conceito de que tal modalidade de texto registra a suposta impressão que as coisas causam no observador, podendo, portanto, ser classificado como subjetivo. Assim, em vez de enumerar as propriedades concretas do objeto, inventariam-se as sensações desencadeadas por ele no sujeito. O fragmento começa pelo efeito de singularidade (*curioso folheto*), passando pelo horror (*fechei-o convulsamente*), pela ofensa moral com sintomas físicos (*incêndio de pudor, aperto de náusea*) até atingir a sensação de prazer pelo delito (*sedução da novidade*). Ao final, pela análise da

relação entre a coisa e o efeito desencadeado por ela, conclui-se que o alvo da descrição impressionista é um opúsculo pornográfico.

Diferentemente do que ocorre com o fragmento de Aluísio, em que o efeito de verdade absoluta é primordial, no de Pompeia procura-se recriar a mobilidade do processo de conhecimento do mundo exterior, e não propriamente imitar o objeto em si. A verdade do texto constrói-se como hipótese sobre a pessoa e sobre seu contato com as coisas, cujos efeitos falam tanto do objeto quanto do sujeito que o conhece. Evidentemente, a reação do roupeiro, se fosse registrada, seria diferente da de Sérgio diante do mesmo folheto. Assim, a julgar pelo fragmento, o mínimo que se pode dizer do impressionismo é que se trata de um conjunto de técnicas que se apoiam na noção de relatividade, ressaltando-se a importância da perspectiva, do ponto de vista e do repertório do indivíduo na dinâmica da percepção do ambiente. Resulta daí a sensação de imprecisão poliédrica, de pontilhismo cambiante e de luminosidade obscurecedora.

Afinal, onde se encontra a informação de que o "curioso folheto" é um impresso pornográfico? Acredito que tal informe se encontra nas reações de Sérgio, as quais funcionam como sinais, sintomas, pistas, indicações ou índices. Por meio do índice, o texto diz o que é necessário e da forma que convém à natureza artística do enunciado, dando espaço para o requinte da sugestão, fundado no horror ao discurso autoritário da afirmação unívoca. Acredito que a técnica desse fragmento foi também adotada nas cenas de amor entre Ema e Sérgio, sendo certo que, em ambos os casos, a informação depende da correta reinserção do episódio no conjunto do romance.

Sem ser tropo ou figura de retórica, o índice pode assumir intencionalidade artística, como ocorre no episódio de Ema e Sérgio e no fragmento do folheto. Vem daí o efeito equívoco do lugar – equivocidade decorrente, repita-se, do sentimento atribuído aos amantes, e não dos laços que os unem. Como se sabe, o índice, em princípio, consiste num sinal sem propósito pré-determinado e que pode remeter a uma situação ou evento naturalmente relacionado a ele: trovão indica chuva; fumaça sugere fogo. Estudado por Peirce, o índice é tipicamente utilizado pelos animais, visto possuir consistência sensorial por condição (cheiro pode revelar comida; calor, perigo). Frequente em estórias policiais, o índice será também utilizado por Guimarães Rosa, que o adota para insinuar o mistério da origem de Miguilim em *Campo Geral*. No episódio de Ema e Sérgio, a proibição da entrada de Ângela na enfermaria pode indicar o propósito inconfessável da senhora do diretor, assim como carícias excessivas normalmente

revelam a existência de sexo, antes ou depois. Da mesma forma, a linguagem alusiva de Sérgio pode sugerir que ele pretendesse manter a lembrança de Ema no âmbito das sensações íntimas, sem traduzir em linguagem racional o que se deu na esfera dos afetos, dos sentidos e do sigilo. Considerando o desfecho do romance, é igualmente possível imaginar que os registros do contato de Ema com Crisóstomo (lampejos e alusões) antecipam a revelação final, tanto do caso com o aluno quanto da fuga.

Enfim, se, por um lado, o desnudamento crítico da natureza ficcional do amor de Ema por Sérgio contraria a sutileza do romance, contribui, por outro, para o conhecimento dos processos imagéticos e semânticos de Raul Pompeia. Nesse sentido, será mais relevante a investigação da estrutura de sua linguagem do que a desconstrução dessa linha da história. Imagino que esse tipo de análise auxilie situar o romance com relação aos discursos do tempo. Assim, parece aceitável supor que, ao compor a personagem Ema, o artista tanto se apropria quanto se afasta do modelo tradicional das histéricas do naturalismo. Da mesma forma, incorpora traços essenciais do impressionismo, sem também se confundir com esse estilo coletivo.

Bibliografia

ANDRADE, Mário. O Ateneu. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1943.

AZEVEDO, Aluísio. *O Homem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Adolpho de Castro Silva, 1887.

BASSIE, Ashley. *Expressionism*. London: Sirrocco, 2005.

BOSI, Alfredo. O Ateneu, Opacidade e Destruição. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do Desejo: O Erotismo no Romance Naturalista Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

CARVALHO, Aderbal de. O Naturalismo no Brasil. *Esboços Literários*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

COUTINHO, Afrânio. Do Realismo ao Impressionismo. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares, 1972.

____. (org.). *Obra Crítica de Araripe Jr*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1963. V. 3.

____. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.

CULLER, Jonathan. *The Literary in Theory: Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

HEREDIA, José Lopez. *Matéria e Forma Narrativa de O Ateneu*. São Paulo/Brasília: Kiron/MEC, 1979.

IVO, Ledo. *O Universo Poético de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

MATHEY, François. *O Impressionismo*. Tradução de Raul Correia. Lisboa: Verbo, 1972.

MOYSÉS, Massaud. "Raul Pompeia". *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix,

1984.

PERRONE-MOISÉS, Leila (org.). *O Ateneu: Retórica e Paixão*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1988.

POMPEIA, Raul. *O Atheneu* (*Chronica de Saudades*). 2. ed. Edição definitiva (Conforme os originais e os desenhos deixados pelo autor). Rio de Janeiro/São Paulo, 1905.

____. *Uma Tragédia no Amazonas*. São Paulo: Clube do Livro, 1962.

____. *As Joias da Coroa*. São Paulo: Clube do Livro, 1964.

SMITH, Barbara Herrnstein. *On The Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1978.

ROMERO, Sylvio. *Novos Estudos de Literatura Contemporânea.* Rio de Janeiro: Garnier, 1898.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

____. *Últimos Estudos de Literatura Brasileira*, 7a. Série. Organização e introdução de Luiz Carlos Alves. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Universidade de São Paulo, 1979.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. A new translation by Andrew Rothewell, with Introduction and Notes. Oxford: Oxford University Press, 2008. (Oxford World's Classics)

____. *Teresa Raquin*. Tradução de Chagas Franco. Lisboa: Livraria Guimarães, [S.d.].

18. EUCLIDES DA CUNHA: UM NATURALISTA PARA ALÉM DO NATURALISMO[1149]

J. Guinsburg
João Roberto Faria
Luiz Henrique Soares

A Academia recebe em seu seio um poderoso escritor, mas um que pode colocar ideias, além de pronomes, porque estuda e medita, porque sabe ver e inquirir. Mas, afinal, é preciso generalizar e concluir.

Que lição podemos tirar do discurso, dos artigos, dos estudos do livro do sr. Euclides da Cunha, eu digo lição que possa aproveitar ao povo que já anda cansado de frases e promessas, desiludido de engodos e miragens, sequioso de justiça, de paz, de sossego, do bem-estar que lhe foge, esse amado povo brasileiro, paupérrimo no meio das incalculáveis riquezas de sua terra?

Sílvio Romero, discurso de recepção a Euclides da Cunha na Academia Brasileira de Letras

I. Natureza Vista Por um Temperamento

1. Guerra no sertão

Se, como militar, Euclides era sobretudo um engenheiro, não um soldado, como escritor era um polemista, não um repórter. Já em seu primeiro escrito, impressões de viagem para o jornal escolar *O Democrata* (1884), se pode notar a tendência a uma descrição da natureza subjetivada, dramatizada, e a opinião direta e firme sobre um assunto, no caso o dano que a expansão ferroviária causaria à paisagem das áreas sobre as quais avançasse: "me revolta ver a cidade dominando a floresta, a sarjeta dominando a flor"[1150]. À parte essa, sua primeira colaboração, alguns escritos e poemas, foi para a *Revista da Família Acadêmica* (1888), editada pelos alunos da Escola Militar, antes do salto maior, escrever para *A Província de S. Paulo* (como então se chamava *O Estado de S. Paulo*), numa variada ordem do dia: "Da Corte", "O Ex-Imperador", "Anchieta" e outros.

O envolvimento de Euclides com o conflito em Canudos tem início em 14 de março e 17 de julho de 1897, no ensaio "A Nossa Vendeia", publicado em duas partes no jornal *O Estado de S. Paulo*. Relacionava Canudos com a região da França que resistiu à queda da monarquia naquele país, endossando a opinião corrente entre os republicanos de que se armava no sertão um movimento pela restauração do Antigo Regime. O que o levou a escrever esse ensaio foram as notícias vindas do interior da Bahia, onde os jagunços de um certo Antônio Conselheiro haviam desbaratado um exército de 1300 homens, comandados pelo coronel Moreira César, um líder florianista violento, morto em combate.

O que era Canudos? Um pequeno arraial perdido na geografia calcinada dos sertões, dominado pela figura ascética de seu líder, misto de profeta bíblico e de cangaceiro nordestino, que errava de cidade em cidade com sua pregação, advertência e conselho. Em Canudos, agrupava-se uma população de perseguidos e rebeldes, de beatos e bandidos, que ali chegavam de todos os recantos do Nordeste. Instintivamente, essa massa organizara a posse das terras, das pastagens, dos rebanhos e das colheitas.

Era uma sociedade tumultuosa que, de clavinote ao ombro, aguardava o advento de dom Sebastião, o messias. Era um terrível símbolo de miséria e opressão, em que o protesto contra injustiças seculares sublimava-se na visão mística da próxima salvação e nas ladainhas e terços

sem fim que impregnavam o céu abrasador.

Três expedições militares foram enviadas contra Canudos. Todas as três foram simplesmente desbaratadas. Diante do jagunço convicto e fanatizado, de nada valeram os fuzis e os canhões modernos. O espetáculo de um punhado de matutos derrotando forças veteranas e bem armadas, a visão dos corpos mortos dos soldados alvoroçaram a jovem República.

Era uma vasta e bem planejada conspiração monarquista, gritaram os jornais, baseados em alguns atos antirrepublicanos de Antônio Conselheiro. O povo se agitou na capital. A República estava ameaçada! E imaginações férteis já viam inúmeros comboios de armas rumo a Canudos, altas patentes e titulares monarquistas travestidos de jagunços dirigindo a revolta e conquistando a capital baiana. Em suma, Canudos, que até então fora visto como um povoado de desobedientes civis, em função dos problemas com as autoridades regionais, ganhou, com a proporção dos eventos, uma nova dimensão, de caráter nacional. Era a nossa Vendeia. Euclides, no primeiro dos dois artigos, quase que todo dedicado às características físicas da região, justifica o título dado: "O homem e o solo justificam assim e algum modo, sob um ponto de vista geral, a aproximação histórica expressa no título deste artigo. Como na Vendeia, o fanatismo religioso que domina as suas almas ingênuas e simples é habilmente aproveitado pelos propagandistas do império". E concluía: "Este paralelo será, porém, levado às últimas consequências. A República sairá triunfante desta última prova." No segundo artigo, defendia que "a morosidade das operações" se devia às condições em que se dava a luta, enfatizando mais uma vez as características da terra e do homem, como faria depois em *Os Sertões*.

O ensaio de Euclides impressionou o diretor de *O Estado de S. Paulo*, Júlio de Mesquita, que o convidou para ser correspondente do jornal em Canudos. Aceito o convite, em 1º de agosto o escritor parte para o Rio de Janeiro a fim de juntar-se à expedição militar contra o arraial. Suas reportagens da campanha publicadas pelo jornal formam a coletânea *Diário de uma Expedição*, em que anotou tudo o que viu e ouviu, material largamente aproveitado na elaboração de *Os Sertões*. Euclides percebeu, no contato com prisioneiros e com a própria realidade da guerra, que não havia ali nenhum foco de restauração monárquica. Nas matérias jornalísticas, porém, tomou o cuidado de não explicitar sua visão do conflito, limitando-se a relatar os acontecimentos e a fazer apelos humanitários em favor daqueles "rudes patrícios sertanejos". De nada adiantaria ir contra a opinião geral, quando os ânimos ainda estavam exaltados. Sua voz seria abafada pelo barulho da festa cívica que tomou conta do país na ocasião da vitória do exército republicano.

2. Positivismo e... naturalismo

Na análise literária, diz-se que é preciso se precaver de explicar a obra de um autor por meio de sua biografia, dado que tal prática resulta, no mais das vezes, numa leitura reducionista e psicologizante. Euclides é a absoluta exceção à regra. Sua atuação política e sua formação profissional balizaram seu caminho e sua obra. Foi em virtude delas que foi convidado a escrever num jornal republicano e abolicionista, o que o levaria a Canudos; foi sua formação profissional que o pôs a supervisionar a construção de uma ponte em São José do Rio Pardo, enquanto dava forma ao seu primeiro livro. Ressalte-se ainda sua formação intelectual, marcada pelo contato com Benjamin Constant, discípulo de Auguste Comte no Brasil e ardoroso republicano, que foi seu professor no Colégio Aquino, em 1883 e 1884. Como a maioria dos jovens da sua geração, oriundos da classe média rural ou urbana, Euclides, nascido em 1866, sofreu o impacto do que Sílvio Romero definiu certa vez como "um bando de ideias novas", para se referir às teorias cientificistas, ao positivismo, ao anticlericalismo, ao abolicionismo, ao liberalismo, ao naturalismo literário, às novas maneiras de ver e interpretar o mundo, enfim, que seduziram a nossa mocidade ilustrada nos decênios de 1870 e 1880.

Na casa dos vinte anos, aluno da Escola Militar da Praia Vermelha, após uma breve passagem pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, Euclides, republicano extremado, viveu intensamente as agitações políticas e sociais que culminaram com a queda da monarquia. Sua firme convicção, aliás, levou-o a cometer um gesto corajoso de indisciplina e propaganda republicana: no dia 4 de novembro de 1888, diante do ministro da Guerra do Império, Tomás Coelho, que passava a tropa em revista, atirou seu sabre ao chão, em vez de erguê-lo, em saudação à autoridade. A afronta, amplamente comentada na imprensa, deu notoriedade ao atrevido, que ficou preso alguns dias e acabou sendo expulso da escola. Com a proclamação da República, foi reintegrado de imediato no exército, promovido a alferes-aluno, e deu continuidade aos estudos na Escola Superior de Guerra, onde concluiu o curso de engenharia militar em 1891.

A geração de militares a que Euclides pertenceu foi formada dentro do espírito positivista pelo qual as Forças Armadas brasileiras, principalmente o Exército, estavam tomadas, sendo filha de um século que via a ciência adentrar com total sem-cerimônia todos os recônditos da experiência humana, solapando certezas, e a tecnologia mudar para sempre paisagens como nunca antes, chegava ao último decênio do século XIX numa encruzilhada. De um lado, as doutrinas propaladas por Auguste Comte refletiam a perspectiva de uma nova classe

preponderante na economia social e no processo político, a burguesa, com sua fé no papel da ciência no mundo moderno (credo no qual o naturalismo partilhava tanto mais quanto lhe servia de fundamento não só de sua visão de mundo como de sua forma de transcrevê-la, isto é, sua estética), seu otimismo progressista e o sentimento de que a humanidade alcançara um novo estágio civilizatório.

O que começara como um sistema filosófico no qual todo possível conhecimento verdadeiro do universo pelo homem derivara da pesquisa e da experimentação objetivas dos fenômenos na sua materialização física e psíquica, determinada pelas leis causais, transmutara-se em "religião da humanidade" e tinha entre nós até mesmo, principalmente nas hostes militares, seu sumo sacerdote, Benjamin Constant[1151]. Por outro lado, justamente ao se encontrar triunfante no campo político, com a abolição da escravatura e a proclamação da República, essa geração via o desvanecimento da promessa utópica positivista: *l'amour pour principe et l'ordre pour base; le progrès pour but* (o amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim), pregava o positivismo e a tradução adaptada à moda da casa foi parar na bandeira republicana como lema, mas a realidade do país no último decênio do século XIX era o ódio entre facções, o caos na vida política e nas finanças públicas e a regressão na esfera política ao domínio das oligarquias regionais, como ressaltaria Silvio Romero no discurso de acolhimento de Euclides na Academia Brasileira de Letras.

O positivismo e o naturalismo foram ainda no Brasil uma reação, no campo das ideias, ao *statu quo* (assim como o evolucionismo, todos movimentos que passaram a ser muito difundidos a partir da década de 1870), representado pela reflexão intelectual calcada no Catolicismo. As teses de Comte se assimilaram à terra e se disseminaram entre o público letrado, principalmente os alunos das escolas militares, mercê do labor de Constant. O movimento era, no entanto, subdividido entre monarquistas e republicanos, os últimos buscando nele inspirar as bases da futura República e, entre esses, havia cada vez mais adeptos de um autoritarismo positivista.

O otimismo programático positivista não encontra correlato no naturalismo, antes sobejamente acusado de "chafurdar na lama" de expor a natureza bestial do ser humano. A despeito de suas diferenças, porém, no Brasil, diferentemente do que ocorria na França de origem, o positivismo desempenhava na esfera política o mesmo papel que os naturalistas arrogavam a si, não sem controvérsia: reformar a sociedade. Na verdade, são ambos facetas da mesma *Weltanschaunng*.

3. Escritor por acidente

Assim, é tarefa inglória tentar rastrear os ingredientes do lauto banquete de *Os Sertões*: eles eram ofertados em toda parte. O próprio escritor no discurso de posse na Academia anos depois se definiria como um "escritor por acidente" habituado a

> andar terra a terra, abreviando o espírito à contemplação dos fatos de ordem física adstritos às leis mais simples e gerais; e como é nesta ordem de fenômenos que se aferem, mais de pronto, as transformações contínuas da nossa inteligência, vai-se tornando mais e mais difícil esse abranger os caracteres preexcelentes das cousas, buscando-lhes as relações mais altas e formadoras das impressões artísticas, ou das sínteses estéticas.

Não obstante isso, a controvérsia acerca da natureza de sua obra se instaurou desde a primeira hora. Saga sertaneja, obra de ficção, romance-ensaio, epopeia em prosa, bíblia da nacionalidade, na definição célebre de Joaquim Nabuco... Todas essas definições captam algo de sua natureza, mas a todas ela escapa, e essa sua característica não deve ser ignorada, posto que deriva da tessitura mesma da composição. José Veríssimo, um dos mais sensíveis e inteligentes críticos que o Brasil já teve, apontou o caráter plural de *Os Sertões*, ao saudar sua publicação no ano de 1902:

> O livro, por tantos títulos notável, do sr. Euclides da Cunha, é ao mesmo tempo o livro de um homem de ciência, um geógrafo, um geólogo, um etnógrafo; de um homem de pensamento, um filosofo, um sociólogo, um historiador; e de um homem de sentimento, um poeta, um romancista, um artista, que sabe ver e descrever, que vibra e sente tanto aos aspectos da natureza como ao contato do homem, e estremece todo, tocado até ao fundo da alma, comovido até as lágrimas, em face da dor humana, venha ela das condições fatais do mundo físico, as "secas" que assolam os sertões do norte brasileiro, venha da estupidez ou maldade dos homens, como a campanha de Canudos.[1152]

Os Sertões é uma obra que sintetiza, de certa forma, todo o pensamento científico que está na base da literatura naturalista. Suas linhas gerais, isto é, a divisão em três partes – A Terra; O Homem; A Luta – foram esboçadas logo após a volta de Canudos. Em julho de 1898, comentando para *O Estado de S. Paulo* o livro *O Brasil Mental*, do português José Pereira de Sampaio Bruno, Euclides observou que um tema tão amplo "exigia a preliminar definição de nossa psicologia em função do meio e dos componentes étnicos, assim como dos traços mais vivos da nossa formação histórica"[1153]. Estava, evidentemente, pensando em seu próprio livro, estruturado com base no determinismo de Taine e Buckle. Raça, meio e momento, eis os instrumentos que julgou ideais para investigar as causas profundas da guerra de Canudos. Euclides procurou dar uma base científica ao seu esquema explicativo, socorrendo-se ainda nas teorias evolucionistas de Spencer e no darwinismo racial.

Por tudo isso, *Os Sertões* é uma obra de impacto. Não apenas o impacto cultural e literário

que causou quando de sua publicação, mas, principalmente, porque em sua gênese subjaz o impacto sentido pelo autor ao defrontar-se com uma realidade que era a negação de tudo o que sua formação o levara a acreditar, até então, que o país fosse. Assim, o primeiro conflito presente no livro não é o político-militar, mas aquele com a terra, absolutamente hostil para um citadino litorâneo como ele. A campanha de Canudos durou cerca de onze meses, e Euclides da Cunha esteve na frente de batalha por apenas dezoito dias (de 13 de setembro a 3 de outubro de 1897), não testemunhando, portanto, nem o início dos combates nem a destruição do arraial pelo exército, mas o que viu, e o deixou doente, bastou para mudá-lo para sempre e levá-lo a escrever uma obra, misto de depoimento, denúncia, ensaio científico, de caráter singular na literatura de língua portuguesa, pois, no fim das contas, *Os Sertões* não se enquadram em nenhum desses gêneros, assim como não cabem numa catalogação de escola literária. Transcendo-os todos.

Seus pressupostos estruturantes (documentar a realidade, a busca pela verdade, a reforma pela instrução) são naturalistas, sua realização estética não o é. Ao referente concreto sobrepôs-se uma linguagem dramática e rebuscada, não apenas literária, mas de uma poética seca. Para dar conta da dimensão do fenômeno presenciado, lança mão na escritura de todo um arsenal retórico: hipérboles, antíteses, aliterações, assonâncias. Seu barroquismo está caracterizado pelo uso de uma imagística exacerbada, de catacrese e oximoros. O estranhamento e a aversão da consciência cosmopolita diante do cenário dão ensejo a uma exuberante adjetivação negativa que, de tão abundante, produz uma paisagem fantástica que solapa o que parecia ser a intenção primeira. Da tensão entre o discurso cientificista e o propriamente literário nasce a dramatização da linguagem.

Se Canudos se rebelou ao ver-se espoliado uma vez mais e ao ver as forças da lei e da ordem ao lado dos que violaram seu direito, em *Os Sertões* é a própria escritura que se rebela contra a ordem estabelecida, um *minotauro impotente e possante* contra a clareza do discurso racionalizante, uma reiterada *volta do caminho* contra a exatidão cientificista. A terminologia científica afiança a solidez da estrutura, mas o discurso, intensamente nominativo, se move entre o deslumbramento (“o sertão é um paraíso”, “mutação de apoteose”) e o desespero por um ser tão belo, áspero e traiçoeiro (“disformes pirâmides”, “mandacarus despidos e tristes como espectros de árvores”).

Parodiando o dito popular (e há vários coloquialismos na obra), uma palavra leva à outra e em *Os Sertões*, ao entrar em formação, elas acabam compondo uma cena ou um cenário, ou até

mesmo uma dança ("A cena do estrebuchar dos vencidos era uma pauta já escrita, perfeita para um coreógrafo simplesmente seguir as ações"[1154]) ou uma narração cinematográfica: "Principia com uma imagem aérea, 'cinematográfica' do planalto central e abre-se como um leque em visão panorâmica, subjugada aqui e ali por um efeito óptico de zoom [...] para fechar-se em close-up"[1155].

Como circunscrever uma obra objeto de tantas e tão variegadas interpretações, louvada ao mesmo tempo pela concisão da forma e pela profusão das formas, em uma "escola", em um estilo? Sim, o naturalismo é um "retorno à natureza", um retorno "às causas primeiras, ao estudo dos corpos, à observação dos fatos", uma "investigação sobre a natureza, os seres e as coisas", diz Zola que, em seguida, acrescenta: "a imaginação não tem mais emprego"[1156] . É esse o caso da *opus magnum* euclidiana? Se autor e obra estão radicados em seu tempo e lugar, *Os Sertões* transcende em muito suas fronteiras, geração após geração ampliando-se o leque de possibilidades interpretativas, de modo que talvez seja melhor concordar com Zola em outro ponto, no fundo "uma obra não será jamais senão um pedaço de natureza visto através de um temperamento"[1157].

II. *OS SERTÕES*: determinismo naturalista e denúncia social

1. Entre a ciência e a literatura

Como já afirmado, Euclides estruturou seu livro com base na teoria determinista, buscando explicar a guerra de Canudos fundamentado na tríade "raça, meio e momento". Daí a divisão do livro, cada parte dedicada a demonstrar uma verdade científica, as três dialeticamente entrosadas. Vejamos os fundamentos de cada uma, mas a partir da constatação prévia de que o autor foi além da ciência, deixando-a de lado, por vezes, para permitir aflorar a literatura, que melhor exprimia o que os seus olhos viam.

A primeira parte de *Os Sertões* – A Terra – tem uma importância fundamental para o restante do livro. Não são desprovidas de significação aquelas descrições exaustivas da paisagem sertaneja, focalizada em seus aspectos geológicos, geomorfológicos, hidrográficos, climáticos, botânicos e zoogeográficos. Ao contrário, o meio físico estará sempre presente, como fator explicativo, ao longo do livro. A leitura dessa primeira parte, que para muitos não é fácil e nem sempre agradável, pode ser feita com a atenção voltada para os desvios de rota do cientista. Há passagens belíssimas nos capítulos III, IV e V, nas quais a objetividade é deixada de lado e o escritor se compraz, maravilhado, com o espetáculo da natureza. São evidentes as qualidades literárias das páginas que tratam dos "higrômetros singulares" ou dos contrastes entre as épocas da seca e da chuva no sertão nordestino. Quer dizer, se é com o apoio do conhecimento científico que Euclides compreende a paisagem nordestina, é muitas vezes com a sensibilidade do artista que a exprime. Como na seguinte passagem, em que nos fala da secura dos ares:

> Percorrendo certa vez, nos fins de setembro, as cercanias de Canudos, fugindo à monotonia de um canhoneio frouxo de tiros espaçados e soturnos, encontramos, no descer de uma encosta, anfiteatro irregular, onde as colinas se dispunham circulando um vale único. Pequenos arbustos, icozeiros virentes viçando em tufos intermeados de palmatórias de flores rutilantes, davam ao lugar a aparência exata de um velho jardim em abandono. Ao lado, uma árvore única, uma quixabeira alta, sobranceando a vegetação franzina.
>
> O sol poente desatava, longa, a sua sombra pelo chão e protegido por ela – braços largamente abertos, face volvida para os céus – um soldado descansava.
>
> Descansava... havia três meses.
>
> Morrera no assalto de 18 de julho. A coronha da Mannlicher estrondada, o cinturão e o boné jogados a uma banda, e a farda em tiras, diziam que sucumbira em luta corpo a corpo com adversário possante. Caíra, certo, derreando-se à violenta pancada que lhe sulcara a fronte, manchada de uma escara preta. E ao enterrar-se, dias depois, os mortos, não fora percebido. Não compartira, por isto, a vala comum de menos de um côvado de fundo em que eram jogados, formando pela

> última vez juntos, os companheiros abatidos na batalha. O destino que o removera do lar desprotegido fizera-lhe afinal uma concessão: livrara-o da promiscuidade lúgubre de um fosso repugnante; e deixara-o ali há três meses – braços largamente abertos, rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luares claros, para as estrelas fulgurantes.
> E estava intacto. Murchara apenas. Mumificara conservando os traços fisionômicos, de modo a incutir a ilusão exata de um lutador cansado, retemperando-se em tranquilo sono, à sombra daquela árvore benfazeja. Nem um verme – o mais vulgar dos trágicos analistas da matéria – lhe maculara os tecidos. Volvia ao turbilhão da vida sem decomposição repugnante, numa exaustão imperceptível. Era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a secura extrema dos ares.[1158]

Percebe-se facilmente a substituição da objetividade do cientista pela emotividade do artista, impressionado pelo fenômeno da natureza, mas igualmente tocado pela trágica morte do soldado. As palavras vão além da mera referencialidade e criam no leitor um interesse que transcende a informação científica colhida naquele "higrômetro singular". Além disso, a prosa mal esconde em sua construção sintática e em seu ritmo cadenciado uma poesia de rara beleza, como demonstrou Augusto de Campos no ensaio "Transertões". Da passagem acima transcrita da parte III, por exemplo, ele tirou o seguinte poema:

> SOLDADO
> I
>
> O sol poente desatava, longa,
> a sua sombra pelo chão
>
> e
> protegido por ela -
>
> braços largamente abertos,
> face volvida para os céus -
>
> – um soldado descansava.
> Descansava...
>
> havia três meses.
> II
>
> – braços longamente abertos,
> rosto voltado para os céus,
>
> para os sóis ardentes,
> para os luares claros,
>
> para as estrelas fulgurantes..."

O estudo de Augusto de Campos abrange a totalidade da obra, buscando identificar a poesia entranhada na prosa do escritor. Dando prioridade aos decassílabos e dodecassílabos, sua pesquisa chegou a números que impressionam:

> Sem pretender ser exaustivo ou completo, até porque há casos de ambiguidade e dúvida que não favorecem uma contagem exata, e procurando privilegiar aquelas situações frásicas em que a trilha métrica soa conatural ao ritmo da fala, cheguei a mais de 500 decassílabos significativos, com predominância dos sáficos (acentuados na quarta e oitava sílabas) e heroicos

(acentuados na sexta), e a pouco mais de duas centenas de dodecassílabos (dentre os quais muitos alexandrinos perfeitos).[1159]

Não é preciso repetir que há muita poesia na prosa científica da primeira parte de *Os Sertões*. A qualidade literária dessa prosa está presente o tempo todo na descrição minuciosa da paisagem nordestina. Vale a pena observar, principalmente no IV e V capítulos, como Euclides apreende a natureza pelo prisma do espetáculo que ela oferece aos olhos do viajante, enfatizando as transformações abruptas que lhe são peculiares. Para ele, "a natureza compraz-se num jogo de antíteses". Assim, quando há seca, o sertão é um deserto. Mas tão logo sobrevêm as chuvas, o verde toma conta de tudo e o sertão se transforma num paraíso. "É uma mutação de apoteose", escreve, aproveitando o léxico teatral para reafirmar o espetáculo grandioso da natureza[1160]. Aqui, não há lugar para o meio-termo ou para a pequenez. "Barbaramente estéreis; maravilhosamente exuberantes", eis como se apresentam os sertões na visão de Euclides, artista capaz de transformar o espetáculo da natureza em espetáculo da linguagem.

2. A "Teoria do Isolamento"

Na segunda parte de *Os Sertões*, Euclides realiza um dos objetivos expostos na "Nota Preliminar": o de "esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil". Apesar da modéstia, a verdade é que fez um esforço monumental de interpretação, baseando-se mais uma vez em conceitos da ciência do seu tempo. Para começar, fiel ao determinismo, defendeu a ideia de que o meio físico age na formação das raças. Depois, concluiu pela inexistência de unidade de raça entre nós, atribuindo as causas ao meio físico amplo e variado, à mestiçagem e às particularidades históricas da nossa colonização.

Dentro desse quadro, Euclides situou a formação do mestiço sertanejo, geralmente o resultado da fusão do branco com o índio, e a do mestiço do litoral, o mulato. A ciência de que se valeu ensinava que a raça branca era superior, enquanto os negros e os índios pertenciam a raças inferiores. A mestiçagem, forçosamente, levava à degenerescência. Errando sempre com a ciência da época, Euclides observou que a regra se aplicava ao mestiço do litoral, que lhe parecia um inadaptado, um infeliz sem identidade, perdido numa civilização para a qual não estava preparado. Mas os mestiços sertanejos, que viu de perto, ao contrário, desmentiam as leis gerais da ciência. Eles formavam uma espécie de sub-raça forte – o paradoxo é admirável! – porque estavam, havia trezentos anos, isolados do resto do país, moldados apenas pelo meio

físico e por sua cultura própria, protegidos dos influxos da civilização e da mestiçagem degenerescente. Constituíam um agrupamento humano homogêneo, física e mentalmente, uma "subcategoria étnica".

Euclides busca explicar as causas e as consequências desse insulamento do homem do sertão nordestino. Em primeiro lugar, há causas históricas, que dizem respeito à forma como foi feita a ocupação do território nacional, especialmente o povoamento do sertão na região cortada pelo rio São Francisco, onde predominou a miscigenação entre o índio e o branco oriundo de São Paulo, que lá chegou em sucessivas levas com os bandeirantes. Já o negro, no Nordeste, ficou mais restrito ao litoral, à zona canavieira. O insulamento teve ainda como causas históricas as sesmarias e a carta régia de 1701, que proibia o livre comércio entre o Nordeste e o Sul do país. Acrescente-se a essas dificuldades de integração o meio físico como principal "isolador étnico" e teremos o desenho completo da teoria estabelecida por Euclides.

As consequências advindas dos três séculos de isolamento são visíveis em termos antropológicos e sociais. Por um lado, há o extraordinário e imprevisto predomínio da "raça fraca" no cruzamento do branco com o índio. É daí que vem a adaptação perfeita do mestiço sertanejo ao meio hostil, o domínio completo da natureza, que lhe garante a sobrevivência aparentemente impossível. Por outro lado, o isolamento impediu todo tipo de contato com as transformações pelas quais passava o litoral, sob constante influência da Europa. Segundo o escritor, o sertanejo formou uma sociedade à parte dos influxos da civilização, presa a práticas sociais e culturais atrasadas, medievais, incapaz, portanto, de compreender ou de dialogar com uma forma de sociedade mais avançada.

Ao elaborar a teoria do isolamento para falar em "subcategoria étnica" ou "sub-raça forte", Euclides foi de encontro com as teorias antropológicas europeias sobre a mestiçagem. Mas ele se justifica, depois de sumariá-las num sintomático "parêntese irritante", afirmando que ninguém previra um caso de insulamento tão completo como o que se dera no sertão nordestino. Nessa altura do livro, percebendo que a ciência não tinha respostas para tudo, decide prosseguir "considerando diretamente a figura original dos nossos patrícios retardatários. Isso sem método, despretensiosamente, evitando os garbosos neologismos etnológicos". Ou seja, na medida em que a realidade não cabe dentro do método científico, só resta observá-la empiricamente, atitude que abre a possibilidade de apreendê-la por um prisma diverso, mais largo e generoso que o prisma da ciência.

De fato, as páginas que se seguem são antológicas. Sem o rigor e a objetividade do cientista,

Euclides, à semelhança do que ocorre na primeira parte do livro, transmuda-se em artista, dando-nos o mais belo e inquietante retrato do homem nordestino em língua portuguesa:

> O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.
> A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempeno, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.
> É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela [...].
> É o homem permanentemente fatigado.
> Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.
> Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.
> Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.[1161]

São esses os primeiros parágrafos do capítulo III, uma longa digressão apoiada em antíteses poderosíssimas, da qual emerge uma figura quase mítica, o nosso "Hércules-Quasímodo", o surpreendente homem nordestino do interior, que, à semelhança da natureza que o moldou, sofre mutações repentinas, que revelam as forças ocultas pela fraqueza aparente. Perceba-se que Euclides resolveu no plano literário uma questão que a ciência do seu tempo, falaciosa, não podia resolver. O que era, afinal, o sertanejo? A antítese, aproximando extremos, possibilitou ao escritor captar as contradições que a realidade oferecia aos seus olhos.

A segunda parte de *Os Sertões* apresenta ainda um retrato de Antônio Conselheiro, o líder místico dos sertanejos de Canudos. Seguindo a lógica de sua argumentação, Euclides o vê também como consequência do isolamento, ou seja, como um resultado natural daquela sociedade divorciada da civilização e presa a formas primitivas de vida. Não fosse o meio, que o acolhia e aclamava, iria certamente para um hospício. Entrou, no entanto, para a história, porque resumiu em sua individualidade os anseios místicos e religiosos daqueles "patrícios retardatários". O insulamento, afinal, revelou-se como a causa profunda da guerra de Canudos, porque dele, concluiu Euclides, resultou a formação de uma sociedade estrangeira em sua própria terra. O divórcio secular entre o litoral e o sertão e o "anacronismo étnico" dos

sertanejos impulsionaram a guerra de Canudos para o desfecho sangrento que conhecemos. Mas se, por um lado, o destino trágico ligava-se a causas históricas e geográficas, que tiveram consequências sociais e antropológicas na formação daquela sociedade liderada por Antônio Conselheiro, por outro não se podia ignorar a quem cabia a culpa maior do bárbaro massacre perpetrado pelo exército brasileiro. Ao final do último capítulo da segunda parte, Euclides volta à questão do isolamento, refere-se à falsa questão da restauração da monarquia e responsabiliza as elites brasileiras pelo abandono a que fora relegada a população sertaneja do interior.

3. Um Livro Vingador

Descrita a paisagem nordestina e caracterizado o homem que a habita, a tragédia que se consuma no passo seguinte parece ser um fato inevitável. O determinismo fecha o círculo na terceira parte do livro, dedicada à descrição minuciosa da impressionante luta travada entre os brasileiros do sertão e os do litoral.

Euclides procede como historiador, buscando as origens do conflito e acompanhando-o em seu desenvolvimento. Desde as primeiras escaramuças até o assalto final, tudo é narrado com base em documentos, depoimentos, matérias jornalísticas, livros e sua própria visão da guerra. Percebe-se, em muitos momentos do livro, uma grande preocupação com a objetividade, principalmente quando se trata de informar a formação dos batalhões, o número de soldados de cada expedição, os nomes dos comandantes envolvidos, as armas utilizadas e assim por diante. Por outro lado, o historiador não abdica da ciência, que em muitos casos fornece as coordenadas interpretativas, como denotam, por exemplo, os retratos do jagunço Pajeú e do coronel Moreira César, ou as considerações sobre a caatinga como arma de guerra. Nesse caso, em inúmeras passagens, Euclides atribui a longa resistência dos sertanejos aos soldados bem armados do exército ao seu conhecimento da terra, a sua adaptação ao terreno hostil. Numa imagem belíssima, servindo-se da mitologia grega, o escritor resume seu pensamento: “A natureza toda protege o sertanejo. Talha-o como Anteu, indomável. É um titã bronzeado fazendo vacilar a marcha dos exércitos”[1162]. Na ponta contrária, critica o despreparo e a falta de discernimento dos militares, que não levaram em conta a influência do meio físico no desenrolar da guerra.

Se a preocupação com a objetividade e o apoio na ciência são visíveis ao longo da terceira

parte do livro, o que verdadeiramente chama a atenção é o fôlego épico de Euclides. Seu relato impressiona porque, esteticamente articulado, dá uma sensação de grandeza. Aquela guerra envolveu milhares de pessoas. E o escritor movimenta multidões com o seu estilo vibrante, descrevendo batalhas, lances de heroísmo, ataques e retiradas em massa, tudo com o mais perfeito domínio narrativo. As imagens saltam das páginas, vivas, nas metáforas precisas, no jogo de antíteses, na adjetivação vigorosa, no superlativo palpitante, na forma literária, enfim, que dá a *Os Sertões* a condição de grande obra de arte. Mais que o historiador ou o homem de ciência, é o escritor que se revela, em inúmeras passagens nas quais lança mão da imaginação e da linguagem burilada para reconstituir os combates que não viu, o cotidiano no arraial de Canudos, a movimentação das tropas, ou seja, tudo que pudesse recriar com verossimilhança e arte a totalidade daquela guerra. Eis, apenas para exemplificar, o belo parágrafo que evoca o combate havido durante a "travessia do Cambaio":

> O combate generalizou-se em minutos, e, como era de prever, as linhas romperam-se de encontro aos obstáculos do terreno. Foi um avançar em desordem. Fracionados, galgando penhascos a pulso, carabinas presas aos dentes pelas bandoleiras, ou abordoando-se às armas, os combatentes arremeteram em tumulto – sem o mínimo simulacro de formatura, confundidos batalhões e companhias – vagas humanas raivando contra os morros, num marulho de corpos, arrebentando em descargas, espadanando brilhos de aço, e estrugindo em estampidos sobre que passavam, estrídulas, as notas dos clarins soando a carga.[1163]

Não se pode, porém, esquecer o segundo objetivo do livro, exposto na "Nota Preliminar": historiar a campanha de Canudos para revelar o quanto ela foi criminosa. Quer dizer, Euclides, como historiador, não se contenta com a descrição objetiva dos acontecimentos. Inspirando-se no conceito de "narrador sincero" de Taine, assegura para si um ponto de vista pessoal e subjetivo, com o qual interpreta os fatos que narra ou presencia. É esse ponto de vista que dá ao livro um tom constante de indignação, de recusa da versão oficial a respeito da guerra e de denúncia das atrocidades cometidas naqueles ermos da Bahia. Leia-se, por exemplo, a passagem que evoca a degola dos prisioneiros por parte dos soldados e principalmente seu último parágrafo, no qual o autor adverte os deslumbrados pela vitória em Canudos: "Mas que entre os deslumbramentos do futuro caia, implacável e revolta; sem altitude, porque a deprime o assunto; brutalmente violenta, porque é um grito de protesto, sombria, porque reflete uma nódoa – esta página sem brilhos".

É claro que Euclides, no papel de historiador singular, tomou um partido de antemão, ao escrever o seu livro. Definindo-se como advogado daqueles rudes patrícios sertanejos, para usar os seus próprios termos, atribuiu a responsabilidade da empreitada à parcela mais adiantada da sociedade brasileira, que distorceu – ou não soube ver – o significado da

resistência da nossa "Troia de taipa" e muito menos o "traço superior do acontecimento", imputando-lhe uma conveniente, mas inverídica, motivação política. Não havia naquela luta, como se sabe, nenhum empenho pela restauração da monarquia.

Os Sertões são, portanto, uma denúncia do crime cometido pelos representantes da civilização litorânea no sertão baiano. Denúncia vigorosa, porque feita em tom indignado, em linguagem crispada e tensa, a revelar, por trás do cientista e do historiador o humanista comovido com o destino trágico dos seus irmãos brasileiros do interior. Foi em Canudos, quando descortinou aquelas "colinas nuas, uniformes, prolongando-se ondeantes, até as serranias distantes, sem uma nesga de mato"[1164], quando contemplou os homens "que nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos arrastadores e mocambos; e cuidando a vida inteira, fielmente, de rebanhos que não lhes pertencem"[1165] que Euclides compreendeu o milagre da resistência de Canudos e o crime que se cometia contra o segregado, explorado e fanatizado sertanejo nordestino. E sob o martelar da artilharia e as cargas a baioneta que calavam os últimos defensores, diante das cabeças degoladas dos jagunços prisioneiros, diante das cinzas do arraial que não se rendeu, decidiu que faria de seu livro um "livro vingador".

4. Surge um Velho Problema

Há muito que o sertão reclamava o seu escritor. Há muito que a tortura do sertanejo martirizado pela impiedade do meio físico, explorado pelo senhor da terra e do gado, mergulhado na mais profunda ignorância, reclamava uma voz que, embora "clamando no deserto", se erguesse desnudando as chagas e as misérias de um mundo abandonado por Deus e esquecido pelos governantes. Esse escritor surgiu na pessoa de Euclides. E essa voz se ergue das páginas de *Os Sertões*.

No átrio do templo positivista edificado pela República, entre as páginas de uma literatura que em plena mata tropical usava colarinho engomado, soou a palavra nova e ardente de Euclides. Era a rude e espinhosa vegetação das caatingas e juazeiros irrompendo nas acrópoles intelectuais. Era o retirante espantando as gentis sinhás das plácidas mansões de Machado de Assis. Era o gibão do vaqueiro, a brutal realidade de seus dramas, rasgando a túnica inconsútil da Forma que revestia a fuga parnasiana para o Ideal. Era o protesto sertanejo captado por uma alma sensível entrando para a literatura.

Canudos fora o pretexto. Mas com os destroços do arraial a mão do escritor esculpiu um monumento de protesto e revolta, não só do nordestino, mas de todo o imenso interior do Brasil: o seringueiro, o caipira, o jagunço, o gaúcho e o garimpeiro, explorados, lutando contra um meio adverso, jaziam no mais completo abandono.

Não admira que *Os Sertões* tenham produzido uma revolução na rua do Ouvidor. Pela primeira vez um escritor enfrentava plenamente a realidade nacional. Esse livro surpreendente esboçava o retrato de um Brasil diferente, de um Brasil que os literatos desconheciam. Os problemas do homem e da terra, vencendo as limitações naturais de um trabalho pioneiro, impunham-se aos olhos assombrados do leitor com a força dramática da nua realidade. O que poderiam objetar os mais ferozes críticos? Nada além de certas reservas sobre o estilo do escritor. Ainda hoje, embora rejeitemos certas concepções etnológicas de Euclides, embora possamos estruturar os fatos num arcabouço mais definido, esse livro permanece como um dos documentos mais expressivos de nossa literatura. O que dizer então de uma época em que o estudo sistemático de nossa realidade à luz da ciência ainda estava em sua infância? Era melhor calar e elogiar. Foi o que fizeram.

Euclides amanheceu, de um dia para o outro, autor consagrado. Mas não se contentou com o êxito conquistado. Os artigos elogiosos, a cadeira da Academia, não adormeceram a sua curiosidade e a sua têmpera de lutador. Não satisfeito com a simples apresentação do problema, estudou também a sua solução, propondo, entre outras coisas, um sistema de irrigação que nos anos 1940 foi aproveitado e a transposição do rio São Francisco. Mas não se deteve aí. Ali estava o Brasil imenso, de fronteiras indefinidas, cujo traçado se fazia necessário. Encarregado pelo barão do Rio Branco, Euclides embrenhou-se na mata virgem da Amazônia em busca dos marcos territoriais da nacionalidade.

Entretanto, o geógrafo em missão oficial não entorpeceu o observador agudo das coisas brasileiras. O rio Amazonas espantou-o. Mas a densa floresta tropical não conseguiu ocultar ao seu olhar arguto o drama do retirante nordestino explorado e escravizado nos seringais. Era o inferno verde no auge da febre da borracha.

Euclides projetou um novo "livro vingador": seria a história de uma natureza que ainda se arrumava para receber o homem. Seria a narrativa da audácia humana em luta contra um meio "à margem da História".

Mas, além dos problemas nacionais e sul-americanos, Euclides sabia da existência de um

“velho problema”: o do homem explorado pelo homem, a apropriação capitalista definida por Marx. Já em São José do Rio Pardo, quando elaborava *Os Sertões*, fundara, com Francisco Escobar, Waldomiro Silveira e outros, um agrupamento socialista. Redigira então um dos primeiros manifestos socialistas no Brasil. Não é de admirar, pois, que, mais tarde, os contornos do “velho problema” social se lhe apresentem com tanta clareza. E pela primeira vez surgira no Brasil um “velho problema”...

Bibliografia

Andrade, Olímpio de Souza. *História e Interpretação de "Os Sertões"*. 3. ed. São Paulo: Edart, 1966.

Cadernos de Literatura Brasileira – Euclides da Cunha. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 13 e 14, dez. 2002. (Edição especial, comemorativa do centenário de Os Sertões.)

Campos, Augusto de. Transertões. Folha de S.Paulo, São Paulo, 3 de novembro de 1996. Caderno "Mais".

Cunha, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Imprensa Oficial/Ateliê/Arquivo do Estado, 2001.

Galvão, Walnice Nogueira; Galotti, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*, São Paulo: Edusp, 1997.

Galvão, Walnice Nogueira (org.). *Euclides da Cunha: História*. São Paulo: Ática, 1984

ZOLA, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

19. A CRÍTICA E O NATURALISMO: ARARIPE, ROMERO E VERÍSSIMO

Antonio Dimas

Machado ainda não era Machado quando publicou "O Ideal do Crítico" em 1865. Também nossa literatura não era robusta. Nesse momento, hesitantes, ainda engatinhávamos e a questão magna era: já temos literatura própria ou ainda copiamos a dos nossos colonizadores?

Até essa data, se levantarmos os títulos que, tempos depois, vieram a se consolidar como as referências da literatura brasileira, vamos verificar que nem eram tantos.

Na poesia, os *Primeiros Cantos,* de Gonçalves Dias (1823-1864), são de 1847; no ano seguinte saem os *Segundos Cantos*. Em 1853, sai a *Lira Dos Vinte Anos,* de Álvares de Azevedo (1831-1852). Casimiro de Abreu (1839-1860) publicou suas *Primaveras* em 1859, pouco antes de morrer, no ano seguinte. As *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino,* de Luís Gama (1830-1882), recuperadas há pouco por Lígia Ferreira, são também de 1859. De Fagundes Varela (1841-1875), as *Vozes da América* são de 1864, e *Cantos e Fantasia*, de 1865.

Na ficção, a messe não era muito maior. Depois de *A Moreninha,* de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), considerado o marco inicial de nossa narrativa e publicado em 1844, vieram as *Memórias de um Sargento de Milícias,* de Manuel Antonio de Almeida (1831-1861), que as publicou em 1853, em forma de livro. Em seguida, excetuando-se *O Ermitão de Muquém,* de Bernardo Guimarães (1825-1884), que é de 1864, irrompeu a força criativa de José de Alencar (1829-1877), que muito ajudou a consolidar o gênero neste país, através de *O Guarani* (1857), *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* (1860), *As Minas de Prata* (1862), *Diva* (1864) e a joia da coroa indianista, que é *Iracema*, publicado em 1865.

No terreno da crítica literária, objeto deste artigo, nenhuma obra individualizada ganha vulto, exceto um conjunto de ensaios esparsos e assinados por críticos, cujo interesse maior era marcar nossas diferenças literárias com relação a Portugal.

Santiago Nunes Ribeiro, Salomé Queiroga, Francisco Adolfo de Varnhagen, Januário da Cunha Barbosa, Joaquim Norberto, Cônego Fernandes Pinheiro são alguns dos nomes que se enquadram nessa plêiade inicial que, por estar ainda muito próxima da independência política do país, adotou como agenda de discussão os limites entre a literatura portuguesa e a do país que nascia[1166]. Em coro, estavam esses intelectuais imantados pela oportunidade nacional que se

abria e tentavam formular respostas para uma questão que, de forma sumária e direta, cravara Gonçalves de Magalhães (1811-1882) em seu prólogo aos *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), o texto inaugural de nosso romantismo. Nessa introdução, na qual é visível o esforço do autor em nos arrancar da esfera lusitana para nos inserir no universo cultural francês, tido, então, como mais moderno e atual, Gonçalves de Magalhães se perguntava de forma lapidar: "Pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas, e ter uma poesia própria?"[1167]

O bordão crítico do momento era, como não podia deixar de ser, a questão da nacionalidade da nossa literatura, depois de 1822. Girava em torno desse tópico a discussão mais viva, quando José de Alencar nela entrou de rijo e bateu duro, contestando a qualidade estética e a propriedade poética de *A Confederação dos Tamoios* (1856), do próprio Gonçalves de Magalhães. Criava-se, então, nesse mesmo ano de 1856, uma questão momentosa que ficaria conhecida como "a polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*". Nesse extenso poema de dez cantos, com o qual Gonçalves de Magalhães pretendia dotar nossa literatura de uma epopeia, Alencar denunciava, pelo *Diário do Rio de Janeiro*, uma soma de deslizes estruturais e poéticos, que solapariam o prestígio oficial daqueles versos[1168].

Pois foi poucos anos depois dessa batalha confederada que Machado de Assis (1839-1908), tão desconhecido quanto Alencar na década anterior, entrou na arena literária, não pela porta do romance, nem do poema, embora suas românticas *Crisálidas* fossem de 1864. Em gesto atrevido, Machado entrou pela porta da crítica, antes mesmo que houvesse massa numérica suficiente que a instigasse. Com seu "O Ideal do Crítico", de 1865, Machado prescrevia um roteiro ético que se antecipava à própria produção, em vias de se consubstanciar a partir de 1870, com o advento da nova geração literária. Nesse ensaio precoce, Machado elencava as virtudes esperadas de um crítico e que são: "ciência, consciência, coerência, independência, tolerância, urbanidade, perseverança"[1169].

Nem todos esses itens foram praticados com zelo igual por aqueles que haveriam de emergir no novo cenário literário brasileiro, sobretudo a partir da famosa "Escola do Recife", datada, por convenção, de 1870. Porque foi depois do surgimento desse grupo informal, responsável por um "bando de ideias novas", na expressão feliz de Sílvio Romero, que nossa crítica literária pôs-se em pé e, mesmo titubeante, como era natural, começou a mostrar a que veio.

Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo faziam parte desse conjunto inaugural. Em nosso século XIX, formaram eles uma trindade imbatível, que nada ficou devendo aos nossos poetas e romancistas maiores de então.

A eles, portanto, em ordem cronológica de nascimento: ao cearense de Fortaleza Araripe Júnior (1848-1911); ao sergipano de Lagarto, Sílvio Romero (1851-1914); ao paraense de Óbidos, José Veríssimo (1857-1916). Em 1877, 1879 e 1891, respectivamente, estabeleceram-se todos os três no Rio de Janeiro e dessa cidade fizeram seu reduto intelectual, de onde dominariam a cena de nossa crítica literária até o advento de nova geração, na qual se salientariam nomes como Agripino Grieco, Alceu de Amoroso Lima, João Ribeiro, Oliveira Lima, Ronald de Carvalho e outros.

Não fosse Afrânio Coutinho, Araripe Júnior talvez estivesse ainda soterrado em jornais acidulados e quebradiços. Foi esse crítico literário e professor de Literatura Brasileira da antiga Universidade Nacional do Rio de Janeiro que, em notável trabalho de recuperação, esforçou-se por trazer à tona o enorme material crítico produzido por Araripe em mais de quarenta anos de atividade em jornais, entre 1868 e 1911.

A *Obra Crítica de Araripe Júnior* começou a surgir em 1958, graças à pesquisa de monta realizada por Afrânio Coutinho, que a compilou, sob critério cronológico, em cinco volumes, todos eles publicados pela Casa de Rui Barbosa[1170]. Percorrendo-se essas páginas numerosas tem-se de reconhecer que o crítico cearense frequentou gama enorme de literatura, mas que sua atenção se deteve, sobretudo, na jurisprudência e na crítica literária, foco deste artigo.

Com artilharia pesada, responsável quase sempre por uma sobrecarga de citações e de erudição exibicionista, como era de praxe, Araripe Júnior legou-nos juízos sobre seus contemporâneos, sem incorrer, entretanto, no emocionalismo crítico, de que Sílvio Romero se tornou exemplar, e nem no comedimento rente ao espartano, traço marcante de José Veríssimo. Foi graças ao seu exercício crítico persistente e abrangente – nem sempre cativo dos grandes nomes apenas – que Gregório de Matos (1639-1696), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), José de Alencar, Juvenal Galeno (1838-1931), Aluísio Azevedo (1857-1913), Raul Pompeia (1863-1895), Euclides da Cunha (1866-1909) mereceram-lhe ensaios extensos, dirigidos a um público não especializado, leitores do periodismo de seu tempo. Especulações sobre o perfil desse público não cabem aqui, mas não é abusivo supor que literatura brasileira não lhe fosse prioridade. Em plena francofilia cultural e literária, escritores nossos não entrariam com folga. Falta-nos ainda esse estudo de fôlego, de natureza sociológica e histórica, que saliente a disputa surda entre o veio nacionalista e o assédio cultural francês dos últimos trinta anos do nosso século XIX. Uma tensão que Brito Broca sumaria bem quando afirma: "O chique mesmo era ignorar o Brasil e delirar por Paris."[1171]

Mais que reivindicar atenção pública para uma literatura que se esforçava por abrasileirar-se de modo crítico, os artigos de Araripe continham em si critérios decisivos que davam a ele retaguarda em suas escolhas e juízos. Alguns desses critérios eram recorrentes e bem na tona de seus textos, no começo da carreira; ou neles subjacentes, já quando se sentiu mais confiante e acatado no ofício. Se hoje nos parecem frágeis, isso é julgamento anacrônico, porque, em cada um deles, transparece a disposição consciente, coerente, tolerante, urbana e perseverante da contribuição crítica. Daí que não é estranho ver Araripe Júnior operar com critérios tais como o de *ficelle*, o de *meio,* o de *nacionalismo* e o de *obnubilação*. Em cada um deles, a marca do tempo.

Na sua origem francesa, *ficelle* é corda fina, barbante, é fio que serve para amarrar, empacotar, segurar. Na terminologia do teatro, o termo consagrado designa os fios que manipulam as marionetes e que, por extensão, contribuem para provocar ilusão[1172]. Por aproximação e desdobramento, Araripe emprega o termo para sugerir as artimanhas e as seduções de que se vale um narrador "para que o público aceit[e] a veracidade dos seus embustes narrativos". Na sequência, é por causa desses fios e artimanhas que os leitores ficariam amarrados e enredados no relato[1173]. Como "sobrevivência da magia", a *ficelle* contém "um elemento um tanto charlatanesco"[1174], cuja função é a de amarrar o leitor, de prendê-lo. É a presença dessas *ficelles*, mais ostensivas ou não, que o crítico cearense vai tentar detectar nos romances à sua disposição, avaliando por intermédio delas a sua consistência narrativa e o seu eventual grau de imprevisibilidade, item esse que viria, décadas depois, constituir-se num dado de qualidade ficcional.

Depreende-se, pois, que a repetição exaustiva dos estratagemas narrativos não levaria senão ao cansaço do leitor, segundo Araripe. Ademais, a frequência de ações rocambolescas praticadas pelas personagens se tornaria impedimento à ampliação e aprofundamento do romance, na medida em que o espalhafatoso dinamismo físico e exterior ocuparia espaço demasiado na narrativa, dentro da qual não sobraria lugar para a apreensão da realidade social e psicológica. O que parece truísmo hoje em dia, pode não ter sido numa sociedade como aquela, condicionada pelo enredo hiperbólico e treinada para folhetins repletos de surpresas cotidianas.

Araripe acreditava na ciência do seu tempo e na aplicabilidade de suas leis e de seus instrumentos na decomposição e avaliação estética da ficção. Imbuído da certeza de que um romance se presta a uma análise como se fosse um objeto orgânico, sua agenda crítica ajustava-

se àquilo que de melhor preconizavam a literatura e a crítica francesas de então, nossa fonte quase exclusiva e na qual os nomes dominantes, na ficção, eram Victor Hugo, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Émile Zola, Gustave Flaubert e, na crítica, Hyppolite Taine.

No prefácio que escreveu para sua *Histoire de la littérature anglaise* (1863), Taine formulou teoria que alcançou enorme sucesso e provocou aceitação imediata. Segundo ele, a *raça*, o *momento* e o *meio* eram os três componentes que melhor explicariam o desempenho humano sobre a terra. Com base neles, poder-se-ia avaliar o sucesso ou o insucesso dos mais diversos agrupamentos sociais. "Podemos afirmar, com segurança", afiança o crítico francês:

> que as criações desconhecidas para as quais nos arrasta a corrente dos séculos serão suscitadas e inteiramente reguladas pelas três forças primordiais; que, se tais forças pudessem ser medidas e cifradas, delas se deduziriam como de uma fórmula as propriedades da civilização futura; e que, se, apesar de nossas notações visivelmente toscas e medições basicamente inexatas, quisermos hoje formar uma ideia de nossos destinos gerais, será preciso basear nossas previsões no exame de tais forças. Pois, ao enumerá-las, percorremos o círculo completo dos poderes em ação, e, quando consideramos a raça, o meio, o momento, vale dizer, a mola de dentro, a pressão de fora e o impulso já adquirido, temos esgotado não somente todas as causas reais, mas ainda todas as causas possíveis do movimento[1175].

Foi com base nessas lições que Araripe empreendeu a tarefa de se posicionar criticamente com relação à literatura que se fazia nesse país, dela dando-nos depoimentos em cima da hora. Seu norte constante era o de avaliar, pela imprensa, como se deu a "transplantação do romance parisiense para o círculo semisselvagem das nossas relações"[1176], sem nunca ignorar o público como receptor principal dessa transmissão cultural e, muito menos, as condições de nossa produção, a seu ver, ainda tímidas por falta de autoestima. Somente a partir de 1903, quando foi nomeado o primeiro consultor-geral da nossa república[1177], é que Araripe abranda, mas não interrompe, sua colaboração no periodismo.

Não fosse temerário demais arriscar uma súmula de sua preocupação permanente, poderíamos dizer que Araripe constrói um modelo ficcional necessariamente evolutivo, que agrupa os grandes nomes da narrativa francesa do século XIX. Nessa construção, monta ele um roteiro que aponta para o *enxugamento* narrativo, isto é, um roteiro que parte do narrador mais explícito ao menos invasivo. Se hoje, mais de cem anos depois, a proposta pode parecer banal, talvez não fosse assim em um país onde a restrita massa de leitores era mais afeita à trama que à técnica. Com base, portanto, em Alexandre Dumas, Victor Hugo, Balzac, Zola e Flaubert, Araripe estabelece um modelo ficcional, que sai da abundância rumo à economia. Do "planturoso Dumas" a Flaubert, "o Colombo da arte do século XIX"[1178], o caminho trilhado foi, ensina o crítico, no sentido de despojar o romance de atavios, de truques, de engodos, dele

"retirando todo o supérfluo, dando à obra de arte um caráter espontaneamente simples, justamente quando as literaturas ocidentais enfrentavam os assuntos mais complexos". Para Araripe, "a revisão que Flaubert operou nas formas acentuadas por Balzac [...] consistiu exatamente na exclusão do charlatanismo"[1179].

Ao ressaltar esse reducionismo composicional, Araripe apontava para uma forma nova, já em trânsito e prestes a suplantar a narrativa romântica, favorita do grande público. Era um jeito de chamar a atenção dos leitores para um procedimento narrativo promissor no qual a fartura de peripécia externa tinha seus dias contados. Que raptos, traições, cartas anônimas, bastardias, deformações físicas gritantes, amores arrebatados, incompatibilidades financeiras, fendas sociais pronunciadas, confrontos raciais, vícios incuráveis, taras descontroladas, infidelidades escandalosas, moléstias irreversíveis, "nostalgias da lama" e, sobretudo, narrador intrometido estavam em rota de descrédito ou até mesmo de extinção temporária.

Certeiro e didático, nesse sentido, é o veto que Araripe faz a uma carta que surge, abrupta, em *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890). Em certo momento desse romance, Lenita recebe notícias de Manuel Barbosa, seu namorado, que viajara até Santos. Como aponta muito bem o crítico, essa carta torna-se "uma nota forçada, um elo partido, um tropeço [...] pela súbita interrupção do andamento do romance"[1180]. É um enxerto inteiramente alheio à trama essencial entre os dois. Porque, através dela, de forma exibicionista, gratuita e extensa, Manuel Barbosa discorre sobre climatologia, ictiologia, o litoral paulista, a costa brasileira, topografia atlântica, regime de chuvas, tecnologia ferroviária, cobertura florestal etc., não necessariamente nessa ordem. Tamanho desfile aleatório e espalhafatoso de assunto, objeta Araripe, não "se incrusta na obra"[1181] e se torna dispensável e prolixo.

Pouco antes, e de modo breve, ainda dentro do mesmo raciocínio a favor da economia e da contenção, Araripe mostrara a diferença entre Zola e Flaubert. Para Araripe, a amplitude de Zola opunha-se ao intimismo de Flaubert: "Zola nasceu com um temperamento violento; e todas as suas disposições naturais o impeliam para as composições largas, amplas, de perspectivas longínquas. Ao contrário disto, o autor da Bovary limitava os seus assuntos e nunca saiu do pequeno grupo da família."[1182] Essa oposição construiu-a Araripe em 1888.

Passados alguns anos, dezessete exatamente, o crítico retoma Flaubert para mostrá-lo centrado mais no indivíduo que no entorno e de olho "nos incidentes minúsculos da ação dramática"[1183], capazes, por sua vez, de pôr em relevo as "banalidades ou torpezas da vida comum"[1184]. Seria essa uma forma *oblíqua e dissimulada* de chamar a atenção para a técnica

preferencial de Machado, cuja carreira aproximava-se do fim? Não custa especular.

Ao desqualificar a *ficelle* como recurso que seduzia e iludia o leitor – que *embaía* o leitor é seu verbo precioso e favorito[1185] –, e ao valorizar a contenção narrativa, Araripe encaminhava-se e se questionava – de forma transversa, mas não abusiva, creio eu – sobre a reeducação do gosto. Do gosto que abandonasse o folhetim clássico em favor do romance mais íntimo, menos cenográfico e menos extravagante. A concentração no lugar da dispersão. O *close* em vez do *zoom*. O menos que é mais.

Nesse caminho alternativo, não descuidava Araripe do papel do narrador, item que veio a ganhar relevância nos estudos posteriores da teoria literária, dentro dos quais Wayne C. Booth é nome indispensável. Nos limites do seu tempo e de sua circunstância, o crítico destacava, mais uma vez, o acréscimo de Flaubert à técnica narrativa, ao lembrar que o autor francês "suprimiu sistematicamente de seus livros o vezo dos românticos de emitir juízos diretos sobre as personagens, expendendo opiniões arbitrárias sobre o caráter de cada um"[1186].

Segundo Araripe, Flaubert era exemplo claro dessa mudança de perspectiva, porque seus romances introduziram "o verdadeiro sentimento da forma"[1187]. Um "sentimento da forma" que deveria causar estranheza de que nem o próprio Araripe escapou quando leu as *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* romance que, segundo sua opinião, era "o livro mais esquisito de quantos se têm publicado em língua portuguesa"[1188].

Embora pareça contraditório que o defensor de formas narrativas emergentes tenha estranhado as "qualidades excêntricas"[1189] de *Brás Cubas*, não me furto ao breve paralelo entre o romancista Machado e o crítico Araripe, digno talvez de maior exploração: a nova proposta narrativa de Machado virou no avesso tudo aquilo que vinha sendo feito até o aparecimento de suas *Memórias Póstumas*, em 1881. Poucos anos depois, pelas páginas do jornal *Novidades*[1190], Araripe, na sua função mediadora de crítico em periódico, endossava a oferta machadiana, explicando-a para um público ainda cevado por romances repletos de *ficelles*, recursos corriqueiros do "romance que já passou"[1191], em suas palavras. Para Araripe, o que Machado oferecia, de modo temerário, era o exercício do "verdadeiro sentimento da forma"[1192], sem muito se importar com a eventual reação do público. O romancista propunha; o crítico endossava e explicava. Uma parceria e tanto!

Pelos jornais a seu dispor, Araripe ensinava. Fosse pelos de larga circulação, fosse pelos de circulação modesta. No exame das fontes que constam dos cinco volumes de sua *Obra Crítica*,

nota-se que Afrânio Coutinho adverte, com honestidade, que não conseguiu recolher, de modo integral, a massa considerável de artigos que o crítico publicou, muitos deles em periódicos de porte menor e disseminados por algumas de nossas capitais litorâneas. Em verdadeira tarefa de educação pública e informal, Araripe democratizou seu conhecimento e sua vivência intelectual, com lições públicas e pioneiras sobre teoria da narrativa. Nesse particular, sua tônica era a superação da romântica estética rocambolesca, uma das escoras ainda da mídia televisiva nos dias que correm. Para si, Araripe tomou a missão de combater as "máquinas complicadas, mais na aparência do que na realidade", como as do *Conde de Monte Cristo*, por exemplo, "nas quais se engolfara o gênio do autor"[1193]. Seu prumo era a simplificação da maquinaria narrativa e a eliminação das *ficelles*, substituindo-as pela problematização das personagens, pela ampliação do espaço social e seu eventual aprofundamento.

Ficelle tem a ver com forma, com estruturação e com construção narrativa. É termo de domínio rigorosamente técnico e interessa à teoria literária.

Meio, por outro lado, escapa desse domínio, deriva da crítica literária modelada por Taine e foi também explorado à exaustão por Araripe Júnior, tornando-se sua *pièce de résistance* favorita para explicar a produção literária brasileira de seu tempo e a anterior. Para Araripe, o *meio* é a chave. O resto é coadjuvância.

Se, para abreviar essa exposição, uma epígrafe fosse escolhida para ilustrar a posição de Araripe, seria esta: "A questão da história da literatura nacional, mais do que outra, entendo só pode ser resolvida pela concentração de nossas vistas sobre o *meio físico*."[1194] A partir dessa plataforma, multiplicam-se suas reflexões sobre nossa produção literária.

O incauto que se agarrar às páginas inaugurais de sua *Carta Sobre a Literatura Brasílica*[1195] vai imaginar que está frente a um arrematado romântico, inteiramente perturbado pela natureza americana. Diante dela, o êxtase de Araripe deixaria Alencar, seu tio, enrubescido, e esse fascínio bem poderia ser uma das explicações para sua defesa entusiasmada do *meio*, anos mais tarde.

Com o passar do tempo, essa adesão juvenil à natureza romantizada – bem na esteira de Chateaubriand, de Cooper e de Alencar, seus modelos naquele fim de adolescência – foi-se transformando e ganhando cores de atualidade. Do arrebatamento alencariano perante "natureza tão cheia de esplendores" à percepção do meio ambiente como fator de modelagem da condição humana, o caminho não foi longo, nem tortuoso, embora o próprio Araripe reconhecesse o risco

de um "grande naufrágio"[1196] nessa mudança de perspectiva. Em seu primeiro confronto jornalístico com Sílvio Romero, no ano de 1882, Araripe faz breve confissão sobre mudanças de rumo em suas escolhas intelectuais, poucos anos depois de formado pela Escola de Direito do Recife: "Desde 1873 que luto, de envolta com as novas ideias, e se não consegui organizar o meu espírito definitivamente naquele instante, posso asseverar, entretanto, que em 1876 podia considerar-me escapo de um grande naufrágio, provocado pela revolução determinada pelo ingresso de processos mais aperfeiçoados."[1197]

Quais são esses "processos mais aperfeiçoados" Araripe não detalha. Mas, fiando-nos no restante desses cinco artigos que escreveu, em 1882, como resposta a Sílvio Romero, não é abusado supor que essa mudança de perspectiva diante da natureza tenha ocorrido em meados da década de 1870, sob o alvoroço do "bando de ideias novas" então em curso.

Esses cinco artigos de Araripe dizem respeito à *Introdução à História da Literatura Brasileira* que Sílvio Romero acabara de publicar em 1882. É óbvio que Romero, com dois artigos, respondeu a Araripe. Impressos mais tarde em seus *Estudos de Literatura Contemporânea* (1885), esses dois artigos de Romero, junto com os cinco de Araripe, formaram breve polêmica, cujo miolo são a nossa composição étnica e a sua interação com o meio ambiente, nele sofrendo sua influência ou a ele se adaptando.

Não me consta que já exista trabalho de fôlego acerca do impacto das ideias evolucionistas sobre o percurso intelectual de Araripe Júnior, cuja formação romântica confessa foi posta de cabeça pra baixo pelo torvelinho da Escola do Recife. Quando feito esse estudo, talvez se possa confirmar que a breve polêmica com Sílvio Romero tenha sido a manifestação pública de uma guinada intelectual, cujo mérito maior é a lenta e progressiva conversão de Araripe a uma visão mais totalizadora da cultura, passível de buscar respostas para a heterogeneidade dos fatores que a constituem.

Nesse Araripe que polemiza com Romero, já se esboça apreensão menos eufórica e mais funcional do *meio* como agente de transformação humana e cultural. Não se trata mais do mero entusiasmo diante de uma natureza pródiga, a mesma que impactara o descobridor inicial e os viajantes que lhe vieram no encalço, mas de um espaço menos botânico e mais friccional. Aos poucos, a literatura de ficção cede seu espaço para a de fricção. Abate-se o estupor diante da árvore frondosa, do animal inesperado ou do rio majestoso. Em vez disso, abre-se a literatura que tematiza a constrição vagarosa da natureza sobre o aglomerado humano, o que já se insinuava no primeiro ensaio de fôlego de Araripe, dedicado a José de Alencar. Seus primeiros

capítulos são de 1879 e, ao longo deles, personagens em transformação, movidas por suas ambições e interesses, ganham mais densidade que o eventual impacto da natureza sobre elas. O que mais lhe custara na elaboração desse ensaio, confessa Araripe, fora debruçar-se sobre "a morfologia, a filiação e a transformação dos caracteres das personagens" alencarianas[1198].

A rigor, *José de Alencar*, publicado em formato de livro em 1882, é extenso ensaio de biografia intelectual, no qual Araripe tentava desenhar a trajetória pessoal, intelectual e política de seu tio paterno, mostrando como a produção de seus romances ia sendo moldada pelas condições existenciais e pelas agruras políticas que acossavam o autor de *Iracema*.

Na montagem dessa correlação entre vida e obra, Araripe recorre ao *meio* de uma forma: como elemento capaz de interferir na criação artística, modelando-a segundo a circunstância pessoal do criador. Na apreciação do livro maior de Euclides da Cunha, por outro lado, Araripe recorre ao *meio* como recurso antropológico capaz de explicar o comportamento desatinado de Antonio Conselheiro. São utilizações diferentes do mesmo expediente. Em *José de Alencar,* o foco é o criador; em *Os Sertões*, a criatura.

Abastecido e municiado pelo texto magno de Euclides da Cunha, Araripe espalha-se, argumenta com entusiasmo, compete com o discurso euclidiano, esbanja demonstrações e repisa o *meio* como o item mais importante da tríade proposta por Taine. *Raça* e *momento*, os outros dois, passam à condição secundária, no seu ponto de vista. A rigor, Euclides é a sopa no mel de Araripe.

Nos longos artigos sobre o autor de *Os Sertões*, dois ao todo, Araripe agrupa dois argumentos fortes a favor do livro e, por tabela, da teoria crítica que vinha defendendo há muito. De um lado, a comprovação de que as *ficelles* eram, do ponto de vista literário, recursos narrativos inteiramente superados e inapropriados; de outro, a confirmação da importância do *meio* como agente de transformação humana. Numa só tacada, o crítico comprovava a pertinência da sua teoria narrativa e a validade da sua visão sobre o fenômeno social: agonizava a *ficelle*; triunfava o *meio*. Esgotava-se uma técnica e impunha-se um assunto. Com *Os Sertões* comprovavam-se, segundo sua exposição, a caducidade da *ficelle* como expediente literário e a supremacia do *meio* como expediente histórico, social e antropológico, remotamente oriundo do romantismo cenográfico. E, de quebra, firmavam-se dois outros conceitos fortes de Araripe, como o de *nacionalismo* e o de *obnubilação*, ambos entrançados com sua defesa do *meio* como agente geral da movimentação do autor e de suas criações.

Comecemos por aquilo que Araripe entendia como modernidade narrativa, presença implícita no texto de Euclides.

Em duas passagens de seu ensaio, uma delas logo no início, o crítico cearense acentua que o livro de Euclides dispensava o estratagema de "ocultações propositais" que renovassem, "de capítulo em capítulo o alento à curiosidade do leitor"[1199]; que seu livro punha-se em pé pela força dramática da guerra e pela conjunção feliz "de qualidades artísticas e de preparo científico"[1200]. Portanto, o narrador não manipulava o leitor através de suspensões da ação, nem de intromissões gratuitas ou egocêntricas para explicar isto ou aquilo. Por causa de sua "rara potência descritiva"[1201], o livro de Euclides funciona como uma "janela"[1202] de onde se observa o desastre, cujo ímã reside na força do fato em si e na "palavra sugestiva"[1203], capaz de arrastar o leitor "numa contínua ansiedade de chegar ao fim e de libertar-se de tamanho pesadelo"[1204].

Ressaltada a qualidade literária e composicional do livro, resta avaliar seus ingredientes internos, isto é, o homem e o espaço que o rodeia.

Como discípulo remoto de Taine ("Araripe Júnior nunca foi um tainiano ortodoxo", disse dele Alfredo Bosi)[1205], Araripe estava preocupado com a causalidade, não importa se moral ou física, que sempre existe no gesto humano, desde o mais simples até o mais grandioso. E, como discípulo remoto de Zola, Araripe estava preocupado em *chercher la bête*[1206] oculta dentro de cada um.

Nesse modo de investigação minuciosa, pregavam os franceses, é preciso debruçar-se sobre o objeto como quem se debruça, observa e vistoria um cadáver. Daí que Araripe não hesite em revelar, como estratégia empírica de sustentação de seu discurso analítico, que tivera a oportunidade de avaliar um curiboca anos antes, no interior do Ceará:

> Tive ocasião, no Ceará, de observar esse tipo e estudá-lo um pouco. Processava então, como Juiz Municipal, um crime horroroso, perpetrado por três indivíduos curibocas, com todos os característicos da selvatiqueza de costumes. [...] No processo, porém, apareceu como testemunha o tipo em toda sua plenitude descrito pelo Sr. Euclides da Cunha. Era um mestiço curiboca, de rara habilidade como rastejador. A esse homem devi a identificação dos criminosos e reconstituição do teatro do crime. Interroguei-o durante muitas horas, em duas audiências: fatiguei-me, do mesmo modo que se fatigaram o promotor e o advogado dos réus; mas, no fim, tinha entrado no conhecimento exato da alma de um vaqueiro sagaz, traquejado nos mistérios do sertão...[1207]

Não se trata mais, como bem se pode ver por esse minúsculo depoimento, de avaliar a obra com base apenas na experiência livresca, na leitura farta dos compêndios científicos que nunca faltaram a Araripe, leitor de invejável envergadura e atualidade. Tratava-se – isto sim! – de fundir a leitura extensa com a experiência pessoal de quem vivenciara a realidade descrita por

Euclides da Cunha; de fundi-la com quem tivera oportunidade de assistir, em ocasiões diversas, ao encruamento da condição humana quando flagelada pelas privações do meio. Sua crítica não se construíra, portanto, na dependência tão somente do aprendizado bibliográfico, nem se fizera folheando, guloso, o livro estrangeiro.

Para Araripe, Antonio Conselheiro e seus acólitos eram o exemplo flagrante da *obnubilação*, nome infeliz e pernóstico que deu a uma teoria sua. Segundo ela, ao se internar no interior do país, o branco passava por um processo regressivo de descaracterização, de perda de identidade, de afastamento progressivo da cultura europeia, ainda presente na faixa litorânea brasileira. Com o isolamento, murchavam-se suas raízes culturais, toldavam-se suas origens, escurecia-se sua água batismal, tudo rapidamente afogado pelo entorno.

Em 1903, dez anos, portanto, depois de ter-nos dado o primeiro ensaio extenso e específico sobre a figura de Gregório de Matos, poeta em que via fortes traços de absorção brasílica, a ponto de ter-se tornado "velho sátiro do mulatame"[1208], Araripe retomava a tese da *obnubilação*, que vinha esboçando desde 1888[1209]. Fortemente amarrado a ela e dela fazendo sua âncora teórica, Araripe não titubeava em erigi-la como moldura necessária e responsável pela montagem étnica e cultural do homem brasileiro. Mais pessimista que isso, só sua conclusão do ensaio sobre *Os Sertões*, ao argumentar que pior que a chacina dos jagunços, "no seu ninho de escorpiões"[1210], eram as "sombras de nós mesmos"[1211] que se misturavam com as outras dos oficiais responsáveis pelo genocídio de Canudos. No processo de obscurecimento das origens e independente delas, confundiam-se brancos e caboclos, em mórbido festim, garantia-nos Araripe.

Desmesura. Eis a apalavra que melhor define a figura de Sílvio Romero (1851-1914), em toda sua extensão.

Em sua extensão pessoal, em sua produção bibliográfica, em sua falta de modos, em sua ambição intelectual, em sua emoção à flor da pele, em seus acertos na mosca, em seus equívocos patéticos, em suas contradições flagrantes, em sua facúndia tropical, em seu exibicionismo livresco como que a deixar claro que o resto da população de seu tempo jazia na mais trevosa ignorância.

Sílvio Romero é uma temeridade. Não cabe em poucas linhas. Sua personalidade dionisíaca atordoa e não favorece a reflexão ponderada. No vai e vem de seu discurso, leitor novato naufraga. Segurança intelectual não é a enseada mais convidativa desse sergipano de Lagarto,

povoado que o viu nascer em 1851, mas de onde foi logo desterrado para o engenho dos avós maternos, por causa de uma onda de febre amarela. Depois de cinco anos, ei-lo de volta à casa paterna, deslocado, sem chão afetivo e diante de nova aflição. Dessa vez, era o cólera que rondava a casa dos pais e surpreendia a criança ainda assustada com a separação dos avós e da mãe preta Antonia, "mucama de estimação, a quem foram [...] encarregados os desvelos de minha meninice"[1212]. Não bastasse essa ruptura afetiva – e é de Sílvio ainda a memória –, a recepção não seria menos traumática: "Numa vasta sala (era a sala de jantar), junto a uma das paredes laterais, em colchão posto no chão, agonizava minha irmã Lídia, a primeira deste nome. Minha mãe, chorosa, sentada perto da doentinha, punha-lhe botijas de água quente, fervendo aos pés."[1213] Determinista convicto, Sílvio recupera detalhes do passado distante, em seus 55 anos, e deles se vale para explicar o comportamento adulto, iluminado à distância pelos "enormes olhos negros" e moribundos da irmã que agonizava. Desde então, confessa ele anos depois, é esse "estranho olhar" que o guiava, brilhando "através da existência por cinquenta anos seguidos sem se apagar"[1214].

Como Joaquim Nabuco (1849-1910), que testemunhara a infâmia da escravidão ainda moleque no engenho da avó e madrinha, Sílvio Romero, quilômetros e quilômetros abaixo de Massangana, teve também seu batismo de fogo, mas temperado por folguedos. Às cantigas dos tangedores da almanjarra e ao desfrute da natureza em torno da casa-grande, juntou ele, ainda menino, os "festejos populares – reisados, cheganças, bailes pastoris etc. –, [que] imperavam ao lado das magníficas festividades da igreja"[1215].

Sem que ninguém soubesse, formava-se aí o caldo de cultura de que Sílvio Romero não se desprenderia jamais e que o nortearia para sempre rumo à valorização da cultura nacional, muitas vezes defendida a ferro e fogo, mesmo sob o risco das inúmeras injustiças que cometeu com frequência. Tudo o que viveu na infância, conta ele para João do Rio (1881-1921), "tudo que sinto do povo brasileiro, todo meu brasileirismo, todo meu nativismo vem principalmente daí. Nunca mais o pude arrancar d'alma, por mais que depois viesse a conhecer os defeitos de nossa gente, que são também os meus defeitos"[1216].

Já cinquentão e autor de bibliografia de peso, esse depoimento tardio de Sílvio soa como um "fechado para balanço", que só não se cumpre de modo definitivo porque o crítico ainda teve tempo para cometer mais uma grosseria, anos mais tarde, quando publicou as *Zeverissimações Ineptas da Crítica* (1909).

Mas de teor confessional, avaliando as origens e o destino que o crítico tomou, não se

conhece outro que não esse, recolhido pela argúcia de João do Rio, o primeiro a nos dar um retrato intelectual de época, em jornalismo muito mal compreendido por alguns de seus contemporâneos.

Embora curto e contrário à índole verborrágica de Sílvio Romero, é nesse relato pessoal que vamos encontrar a metáfora perfeita para melhor caracterizar o trabalho abrangente desse homem que se esgarçou para demarcar as mais diferentes áreas de conhecimento, sempre obcecado com o entendimento e a explicação sobre o país em que vivia. Nada mais sintomático, nesse sentido, do que a variedade temática de um de seus últimos livros, publicado em 1912, pouco antes de morrer. Percorrer *O Brasil na Primeira Década do Século XX* é um verdadeiro circuito pela ansiedade explicativa de Sílvio, que, bem distante da literatura e da história, aventurava-se pela economia, como que antecipando a consciência do nosso nó maior, em momento delicado da passagem da etapa agrária à industrialização nascente. Através do índice do livro, vê-se que o autor invade de vez áreas que não lhe eram frequentes, pois ali estão, como exemplo, "A Carestia da Vida no Brasil", "A Remodelação do Comércio de Café", "A Falta de Preparo dos Nossos Cafés", "A Propaganda do Café e Outros Gêneros", "Orçamento e Balança Comercial", "A Falta de Disseminação de Maquinismos Agrícolas", "Fatos Econômicos e Estatísticos" etc.

Com habilidade, João do Rio provocou Sílvio Romero e fez com que o crítico sondasse seu interior. Na sequência, Romero esclarece que a suspensão momentânea de outras prioridades em benefício da entrevista solicitada tinha sido um caminho para levá-lo à descoberta da própria dispersão: "Achei, em minha alma, meio velada, num semicrepúsculo subjetivo, tantas antropologias, etnografias, linguísticas, sociologias, críticas religiosas, folclóricas, jurídicas, políticas e literárias, que tive medo de bulir com elas e me meter nesse matagal..."[1217] Se o acúmulo de substantivos e a sobrecarga de plurais já indicam reconhecimento de excesso e de dispersão, o que dizer do termo "matagal"? Sua amplitude aponta para território sem limite e sugere aglomerado compacto que esconde alguma coisa que nem sempre convém revelar, sob pena de surpresa incômoda, se não perigosa.

De fato, mais que uma bibliografia, os livros de Sílvio Romero constituem um "matagal", no qual é preciso enorme cautela para circular. Além da basta quantidade, espalham-se, aqui e ali, atalhos de final incerto ou alçapões marotos, muitos deles ouriçados por dentro. Entre livros e opúsculos seus contam-se 56, distribuídos entre história literária, folclore, etnografia, política, filosofia, poesia e sociologia, se for rigoroso o levantamento que o próprio crítico nos oferece

na segunda edição de seu *Machado de Assis* (1936). E não fosse essa quantidade suficiente, cabe ainda juntar a imprudência editorial póstuma que desfigurou projetos originais do autor, sob o pretexto de cumprir desejos seus manifestados antes da morte. É o caso espantoso de sua *História da Literatura Brasileira*, cujas duas edições iniciais, publicadas em 1888 (a primeira) e 1902/1903 (a segunda), foram deformadas e desfiguradas, a partir da terceira edição, em 1942, por acréscimos do filho zeloso e malcriado. Aos 29 capítulos originais, Nelson Romero, confundindo devoção filial com competência crítica, juntou outros 27, na crença de estar cumprindo o "modo de ver" do próprio pai e a "sua vontade"[1218]. Em seguida, advertindo aqueles que pudessem criticá-lo pela iniciativa, o filho alerta, em linguagem na qual reponta a do pai: "Não me parece que deva pedir lições sobre como haja de entender a meu próprio pai..."[1219] Depois de instituído esse princípio de cordialidade intelectual e familiar, resta-nos apenas verificar que a prodigalidade de Sílvio Romero se amplia através do acréscimo de textos outros que incham o projeto inicial, cujas linhas finais são reservadas para a poesia de Luís Delfino (1834-1910).

Pode parecer bizantinice essa observação sobre o inchaço posterior da *História da Literatura Brasileira* de Romero, mas não é. Porque o conteúdo original das duas primeiras edições – se em um ou dois tomos, não importa – traça itinerário claro da concepção que o historiador tivera sobre a matéria: partir das condições mesológicas do Brasil para mostrá-lo culturalmente configurado de forma eficaz com o surgimento do Romantismo e com as formas que lhe vieram imediatamente depois. Em outras palavras: considerar os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX como os limites cronológicos de nossa relativa independência mais cultural que apenas literária. Ao contrário do que Veríssimo, seu contemporâneo, propunha, não interessava a Sílvio a apreciação somente estética das letras. "Para mim", deixava ele claro logo no começo de sua *História da Literatura Brasileira*,

> a expressão "literatura" tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: – política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letras, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na "poesia"!...[1220]

Daí a inclusão na obra de romancistas e poetas, oradores, pintores, escultores, muralistas, historiadores, economistas, biógrafos, teólogos, jurisconsultos, filósofos, naturalistas etc.

Errado não está Sílvio. Errado está o nome que deu ao livro, induzindo seus leitores a pensar numa história literária, *tout court*. Se o chamasse de história da "cultura" brasileira, a polêmica talvez fosse menor. A inegável importância dessa obra só faz crescer sempre que nos lembramos

de que se trata de esforço descomunal para – pela primeira vez! – se tentar uma sistematização da produção cultural brasileira desde a Descoberta. Trabalhando sozinho, sem ajuda de auxiliares, sem equipamento biblioteconômico e em ambiente historicamente adverso à pesquisa humanística; dividindo-se entre o ensino e o jornalismo; enfrentando adversários cotidianos, muitos dos quais criados por sua própria zanga, é admirável a massa de informações que Sílvio Romero coletou para preencher as páginas dessa história pioneira. Trabalho monumental, sem dúvida, mesmo que se queira nele apontar o excesso como traço constitutivo. Foi graças a ele que nos mapeamos, pela primeira vez, em termos de identidade literária, distinta das origens que herdamos. Como bem disse Gilberto Freyre (1900-1987), a *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero

> é um desses livros que protegem um povo contra a agressão e contra o desânimo, como se fossem fortalezas, e, ao mesmo tempo, igrejas. Que se levantam contra os que descreem dos valores nacionais de cultura e contra os que agridem esses valores por considerá-los perniciosos ou maus. Na verdade, o que Sílvio Romero nos deixou nesse livro monumental foi a afirmação do devido poder de desenvolver uma literatura diferente da portuguesa. Uma literatura reflexo de nossa cultura mestiça e expressão da nossa condição de americanos[1221].

Como obra defensiva, segundo a imagem gilbertiana, é que se entende o comportamento patrulheiro de Sílvio quando cobra dos outros o alinhamento à causa. Trata-se, é óbvio, da defesa de uma cultura nacional, bem distinta daquela que nos deu origem. Uma modalidade de jacobinismo cultural, variante nada estranha ao jacobinismo político que nos rondava então, nas vésperas da República.

Nessa perspectiva, a poesia eventualmente frouxa, dispersa, abundante e amadora de um Luís Delfino, por exemplo, incomoda Sílvio bem menos que o absenteísmo do poeta, inteiramente distraído do tumulto social e político que o cercava. A construção da nacionalidade exigia, de preferência, soldados a poetas. O ideal implícito de Sílvio Romero era de que o soldado fosse imbuído de verve poética. O contrário disso era dispensável.

Na sua concepção belicosa de cultura, Sílvio não pondera, nem negocia. Como estrategista, ele comanda e não afaga. Ser escritor, para ele, não é dom natural a ser dilapidado pelos salões elegantes, fartos de "manjarzinho de banquete"[1222] ou em rivalidades cortesãs, traço tão comum na sociedade romântica, avessa à ética do trabalho, desempenhado, de preferência, por subalternos. Negros, no caso brasileiro. Ser escritor, para Sílvio, é

> perseguir um ideal, é traçar um plano de jornada e ir por ele em fora, é defender uma causa, é ter o instinto da combatividade literária e científica sempre alerta; ser escritor é essencialmente ser um lutador sempre na brecha no meio de seu grupo, de seus camaradas, dando a mão aos que desfalecem, sem arrear a arma da face do inimigo[1223].

Homem visceral e programado para combater o romantismo em todas as frentes – "contribuí de 1870 a 1873 para a morte do romantismo"[1224], empavona-se ele –, sua crítica defende o racionalismo, mas se constrói, de forma paradoxal, sobre as emoções, afrontando o que prega, em contradição sistemática e incansável. Igual a Gilberto Freyre, seu defensor, sua gana discursiva vem mais da imagem que do conceito. Sem papas na língua, o sertanejo de Lagarto expõe-se de forma emotiva e voluntariosa no discurso crítico, o que não é difícil de constatar, tal a abundância de verbos volitivos e desiderativos que recheiam suas linhas. De preferência, na primeira pessoa do singular, é claro:

> não aceito a ideia
> De José Francisco Cardoso nada tenho a dizer
> Fui o primeiro a fazê-lo
> Digo o que penso dele
> Eu não quero tecer encômios ao poeta; não sou um fazedor de elogios
> não tenho medo de dizer a verdade[1225].

Quanto mais se lê Sílvio Romero, mais aturdidos e divididos ficamos entre a massa de informação e o tom emocional com que a modula.

Prontamente identificado com o "bando de ideias novas" que varreu e arejou este país a partir de 1870, ficou-nos de Sílvio, nos manuais escolares, a imagem de reflexo mecânico e especular do naturalismo europeu, do qual teria sido seu grande divulgador e defensor neste país. Falta muito ainda para se delinear com maior precisão esse seu papel em nossa cultura, em que pesem as contribuições modelares que a ele dedicaram Alberto L. Schneider, Antonio Candido, Carlos Sussekind de Mendonça, Evaristo de Moraes Filho, João Hernesto Weber, Roberto Ventura, Sylvio Rabello e outros. Mas é que ainda faltam monografias mais circunstanciadas que examinem, com lupa, os tantos nomes europeus – alemães, ingleses, franceses, italianos, portugueses etc. – que Sílvio evoca com assiduidade em seus ensaios, hábito, aliás, corrente em seu tempo, fase de afirmação de nossa intelectualidade. Sobretudo os nomes alemães e os franceses. Há momentos em que se tornam eles catadupa!

Claro que Sílvio Romero não foi imune à repercussão das teorias de Taine. Naquele contexto, era difícil, quase impossível. Nossa francofilia pressionava de forma implacável e avassaladora. Mas o contraponto de sua rebeldia germanófila pode ter-lhe servido como força moderadora. É sintomático disso que Sílvio tenha procurado atenuar e relativizar o imperialismo da tríade de Taine assim que as páginas de sua história literária se afastavam do lirismo romântico e se aproximavam do romantismo social de Castro Alves (1847-1871) e do

seu idolatrado Tobias Barreto (1839-1889), "iniciador da escola condoreira na poesia nacional, mestre do alemanismo na crítica, doutrinador do naturalismo no direito"[1226].

Para não ser inteiramente engolfado pelo determinismo tainiano, o que lhe daria forte respaldo livresco, mas que poderia afastá-lo da realidade étnica no entorno que o cercava, Sílvio Romero tratou de adubar seu discurso intelectual com a empiria do cotidiano, tal como fazia Araripe Júnior. Para isso bastavam "olhos de ver" e o longo caminho que cobrira do Engenho Moreira para a Rua do Ouvidor, com escala prolongada pela beira do Capibaribe, em momento de efervescência acadêmica.

Nos capítulos da sua *História da Literatura Brasileira* original, a vigência intelectual dos escritores e poetas relevantes não vai muito além de 1880, com uma ou outra exceção. Com isso quero dizer que a geração parnaso-realista-naturalista que se seguiu ao romantismo – e que contou com nomes salientes como Adolfo Caminha (1867-1897), Alberto de Oliveira (1857-1937), Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Olavo Bilac (1865-1918), Raimundo Correia (1859-1911), Rodolfo Teófilo (1863-1932) e outros – não participou de modo direto dessa obra monumental de Romero, publicada, pela primeira vez, em ano simbólico como se estivesse atestando nossa alforria intelectual.

Nas duas edições de que cuidou, Romero, quando muito, aproximou-se do romantismo social de Castro Alves, do heroico de Pedro Luís (1839-1884), do histriônico de Luís Gama e do condoreiro de Tobias Barreto. Do apetite social que haveria de marcar nosso naturalismo modelado pelo francês, nada.

No entanto, em seu combate sistemático ao romantismo, suas escolhas deterministas já se anunciavam com *A Literatura Brasileira e a Crítica Moderna* (1880), com *Introdução à História da Literatura Brasileira* (1882) e com *O Naturalismo em Literatura* (1882). E entre elas, Sílvio Romero haveria de eleger o item *raça* como o seu preferido, desde o começo, na expectativa de estar adequando-se da melhor forma possível à realidade brasileira, repleta de mestiços. Mestiçagem que deve ser entendida, diga-se logo, não apenas como cruzamento de tipos biológicos diferenciados e marcados, mas também como antropofágica fusão de culturas. Nas primeiras linhas de sua *Introdução à História da Literatura Brasileira*, seu primeiro ensaio de conjunto sobre o assunto, diz Romero, com todas as letras: "Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias."[1227] Anos depois, a frase ressoaria em Gilberto Freyre, que abre o penúltimo capítulo de seu clássico *Casa Grande & Senzala* (1933) com formulação parecida, a duas vozes, mas um pouco mais impregnada de cor local: "Todo

brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro."[1228] Não é por outro motivo que Sílvio Romero, à maneira de um Moisés diante de águas turvas e convulsas, trata de estabelecer uma espécie de decálogo, uma verdadeira "profissão de fé" étnica, logo no início de sua *História da Literatura Brasileira*, como que a balizar o critério maior pelo qual se orientaria nessa obra gulosa: o da mistura cultural decorrente da racial. Por economia, isolo e destaco apenas cinco dos dez itens:

1. O povo brasileiro não corresponde a uma raça determinada e única;
2. É um povo que representa uma fusão; é um povo mestiçado;
3. Pouco adianta por enquanto discutir se isto é um bem ou um mal; é um fato e basta;
4. A palavra mestiçagem aqui não exprime somente os produtos diretos do branco e do negro e do índio; expressa em sentido lato todas as fusões das raças humanas e em todos os graus no Brasil, compreendendo também as dos diversos ramos da raça branca entre si;
5. Como quer que seja e em todo o caso, a população do Brasil será sempre o resultado da fusão de diversas camadas étnicas.[1229]

Por causa da aceitação plena e da defesa intransigente da mestiçagem como fator inarredável para avaliação de nossa cultura e de nossa literatura, Sílvio estabelecia marco definitivo nesse setor, tão vulnerável, sobretudo nesse momento, a teorias lombrosianas. Com isso, relativizava-se também a tríade tainiana, exatamente quando sua *História da Literatura Brasileira* se preparava, como já disse acima, para ingressar de peito aberto nos últimos dez anos que ainda restavam do século XIX. Não foi no final dele que se deu o dramático teste de convivência étnica, imortalizado por Euclides da Cunha no comecinho do seguinte?

Do ponto de vista da sua estrutura, os capítulos da *História da Literatura Brasileira* têm um esquema que se repete, com frequência: uma apreciação geral, no início, seguida de aberturas individualizadas para tratar dos intelectuais. Vez ou outra, ligeiras informações biográficas.

Uma pena, portanto, que o desejo manifesto de Romero de elaborar um terceiro volume não tenha sido levado a efeito e que a *História da Literatura Brasileira* que conhecemos hoje, tal como foi editada por seu filho, não seja materialização senão de um desejo invasivo, indocumentado e não de uma atitude explícita. Não custa supor que esse terceiro volume talvez trouxesse seu enfrentamento direto com a poesia dilacerada de Cruz e Souza (1861-1898) ou com os romances de mais forte tensão racial, publicações da década de 1890.

Ao se preparar para enfrentar a questão racial, o que veio a fazer em textos posteriores à *História da Literatura Brasileira*, Sílvio atenuava Taine, nos capítulos finais da edição original dessa obra. Nos dois últimos, de feição nitidamente transicional, Sílvio se despedia do romantismo individualista e egocentrado para incidir no de caráter mais social. É neles que o historiador trata do "fantasiar vago e dolente, aéreo e brumoso, cheio de doçuras e sonoridades"[1230] de um Fagundes Varela; da poesia "de cunho político e social"[1231] de Pedro Luís; da poesia satírica de Luís Gama, "representante extremado do imenso mestiçamento de nossa atual população"[1232]. É nessa transição, portanto, em que aproxima, por contiguidade, o romantismo lírico do romantismo social, que Sílvio Romero mete sua cunha na proposta de Taine, ajustando-a àquilo que observava a seu redor, convicto de que, "no Brasil a maior parte da população é de mestiços"[1233]. Antenado na nossa produção literária e sabendo, de antemão, que não escaparia de opinar sobre a avalanche realista-naturalista, já em curso nos anos de 1880, Sílvio sugeria um Taine menos francês e mais brasileiro, pouco antes de encerrar sua versão original da *História da Literatura Brasileira*:

> A popularidade imensa, e, em mais de um ponto, perfeitamente exagerada, dos livros de crítica artística literária de Hipólito Taine, trouxe a crença geralmente admitida da capacidade mágica de três palavras para a explicação completa dos fenômenos literários e congêneres.
> Meio, raça e momento são a trindade portentosa do criticar contemporâneo; servem para solver todas as dificuldades.[1234]

Feita a afirmação inicial e enganosa, que parece consolidar e ratificar a leitura já corrente do crítico francês, Sílvio entra com suas adversativas e rebate, não sem antes argumentar com exemplos de escritores europeus bem amarrados entre si, os mesmos de que se valera Taine para sua construção teórica, isto é, prosadores ingleses e franceses.

Para relativizar Taine e fender a trindade proposta, Sílvio diz que *raça, momento e meio* não são suficientes, nem capazes

> de revelar, de esclarecer o problema, todo o segredo dos gênios e dos grandes talentos das letras.
> Para torná-lo bem claro, não tenho necessidade de empregar grande esforço e pesquisar grandes recursos. É bastante olhar para uma fase qualquer de uma literatura notável.
> Seja a Inglaterra, ou seja a Alemanha, ou seja a França em alguma hora decisiva do XIX século.
> Tome-se o primeiro destes países nas três iniciais décadas do século.
> O momento, o meio e a raça são os mesmos; como explicar só por eles Byron, Wordsworth, Shelley, Keats, tão diversos entre si?
> Repare-se que não falo no escocês Walter Scott, nem no irlandês Thomas Moore.
> Como explicar no romantismo de 1830, em França Lamartine, Hugo, Musset, Balzac, Vigny, tão dessemelhantes? A raça, o meio e o momento foram os mesmos[1235].

Linhas atrás, dizíamos que a estrutura sistemática dos capítulos originais da *História da*

Literatura Brasileira é composta de uma breve introdução digressiva e, eventualmente, teórica, seguida da exposição focada no escritor. No caso desse capítulo em que Sílvio interfere em Taine, a introdução teórica é prolongada, porque é preciso descartar, com argumentação extensa, o *meio* e o *momento*, uma vez que, segundo Sílvio, a *raça*, mesmo modificada, é o centro da equação. Fosse-nos solicitada uma epígrafe que melhor sumariasse o titânico esforço intelectual de Sílvio Romero diante do enigma Brasil, não hesitaríamos em extraí-la desse capítulo: "O que noto a olhos nus é o *mestiço*. Este é o brasileiro por excelência, é o agente em torno do qual faço mover a nossa história literária e política."[1236] Ao desfolhar a categoria *raça* para nela incluir a variante do mestiço, Sílvio, em que pese sua antecipada valorização gilbertiana do negro em detrimento do índio, destrinçava o peso compacto da volumosa e genérica categorização étnica para nela incluir o filamento mais tênue – mas nem um pouco frágil! – do "talento" individual, da "individualidade [...] como um centro, uma soma de energias, um núcleo de força e ação"[1237]. Em língua inglesa, foi esse apreço pelo talento individual que T.S. Eliot veio a enfatizar, anos mais tarde, quando ensinava que "a tarefa do poeta não é procurar novas emoções, mas usar as comuns e, ao transformá-las em poesia, exprimir sentimentos que não figuram de todo nas emoções originais"[1238].

Pois foi exatamente por causa dessa abertura para o talento individual que a severidade de Romero se desmanchou toda e desandou. Na sua cruzada antirromântica, na qual não dispensava a primeira pessoa do singular, nem o dedo em riste, Sílvio foi investindo contra todos os preceitos românticos que julgava superados, mas ainda correntes em nossa cultura. De forma paradoxal e de preferência, suas investidas se faziam com linguagem emocional e romântica, no entanto. Mais do que defender o "bando de ideias novas", seu alvo prioritário era massacrar a gramática romântica, na qual se inclui, necessariamente, a noção do desvio. E não é que diante de um desses desvios o determinismo de Sílvio, mesmo abrasileirado, tropicou com gosto e se enroscou inteiro?

Machado de Assis já tinha publicado *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Histórias Sem Data* (1884) e *Várias Histórias* (1896) quando Sílvio Romero lançou livro, em 1897, dedicado integralmente ao autor de *Dom Casmurro*. Ano nevrálgico para o romancista, empenhadíssimo que estava na criação da Academia Brasileira de Letras; ano nevrálgico para o Brasil, que, espantadíssimo, assistia à rebelião de Antonio Conselheiro.

Do ponto de vista da criação literária, Machado já tinha demonstrado perícia e inconformismo narrativo através das memórias de um defunto-autor, que se atrevera a relatar,

"com pachorra", sua existência de forma tumultuada, "sem gravata nem suspensórios". Depois de 1891, data de publicação de *Quincas Borba*, Machado só voltaria a publicar romance em 1900, quando saiu *Dom Casmurro*. São nove anos de aparente retraimento, indício provável de dedicação contínua à criação da Academia Brasileira de Letras, inaugurada em julho de 1897, a despeito dos combates em Canudos. Ou – se quiserem – para amortecer os efeitos da refrega sertaneja, uma vez que, no discurso inaugural, Machado deixava claro que, "no meio da federação política", o que se procurava era "a unidade literária"[1239].

Nem mesmo o convite para participar do grupo fundador da ABL maneirou a sanha de Romero contra Machado.

É bem verdade que os quinze anos entre *O Naturalismo em Literatura* (1882) e *Machado de Assis* (1897) deram ensejo a que Romero fosse menos pessoal e tentasse a objetividade crítica, que mal arranhou. Deram ensejo também a que Romero argumentasse de forma mais extensa e com base em critérios bem mais distantes da mera contundência e da mera invectiva. Recuperemos algumas das expressões com as quais cumulou Machado, nesse livro de 1882: "tênia literária", "representante do pensamento retórico e velho do Brasil", "pernicioso enganador", "parasita", "caquético", "opilado", "rábula de todas as ideias", "sem vistas" e por aí afora[1240].

Em livro restrito a Machado, Romero busca apoio teórico explícito em Hennequin e Émile Faguet. Com apoio deles, o crítico sergipano pretende estudar "o estilo, o humor, o pessimismo [e] os tipos 'machadianos'"[1241]. Nas páginas seguintes, sua tarefa consiste em pôr em dúvida essas categorias para, em crítica concessiva, concluir que "Machado de Assis não é um satírico, não é um cômico", não é "um misantropo", nem um "propagandista", mas "uma espécie de moralista complacente e doce"[1242].

Um pouco antes dessas afirmações, cujo tom é mais próximo do afago benevolente do que do juízo crítico, Romero colocou-se a dúvida cruel, que corrói toda argumentação anterior. De forma involuntária, a questão que o crítico se propõe é a da excrescência de Machado de Assis no meio brasileiro. Da sua incompatibilidade com o Brasil de então; do desacerto entre o nosso escritor e a sociedade em que vivia; da incongruência entre ambos. Para Romero, um escritor que não defendesse uma causa nacional e progressista, fosse ela qual fosse, não tinha muita serventia. Sobretudo se se conduzisse por uma escrita de aparência moderada, longe da exacerbação, como é o caso de Machado, cujas preferências mais fundas não se mostram fácil. Para Romero, "a falta de calor, de comunicabilidade, de entusiasmo, de vida" e a inexistência

de uma "centelha de proselitismo própria das almas combatentes" eram marcantes no criador de Capitu. Daí que não hesite em distorcer o argumento que José Veríssimo expusera em artigo na *Revista Brasileira*, em 15 de maio de 1897), e do qual Romero retira porções generosas. Nele, o crítico do Pará defendia a excepcionalidade de Machado de Assis no contexto literário brasileiro. Partindo do princípio de que o brasileiro é inapto para "cogitações abstratas e generalizações fecundas", Veríssimo afirmava que isso nos levava ao realismo chão, na prosa, ou ao "estreito subjetivismo", na poesia. Exceção nesse quadro é Machado, diz o crítico do Pará, que disso desdobra uma conclusão: Machado "nunca fez escola, nunca foi popular" e sua "influência é nula em nossa literatura". De alcance muito limitado, Veríssimo complementa, Machado não deixava herdeiros, porque seu romance cultiva o "elemento psicológico superior", traço criativo de impossível localização na ficção daquele tempo. Solerte como sempre, Sílvio apanha a deixa, mas retorce-a e se pergunta: "Por que é ele tão aplaudido e não influi?"[1243]

Crente de que o sucesso imediato é metro adequado para se testar a qualidade de uma obra e radicalmente avesso ao "psicologismo ladeado de ironias veladas" e ao "pessimismo sossegado"[1244] de Machado, Sílvio subverte o tom positivo da observação de Veríssimo, procurando, com isso, envenenar também os laços profissionais e pessoais que ligavam o romancista e o historiador.

Afeito à linguagem bélica e entendendo o campo literário mais como "arena de combate" que como espaço de disputa e de tensões estéticas, Sílvio Romero apartava-se de Veríssimo e não disfarçava seu darwinismo intermitente ao proclamar que nessa arena venciam os "mais inteligentes, os mais fortes, os mais destros, os mais preparados e os mais ativos nas pugnas do pensamento"[1245].

Com essa declaração de princípios, estrategicamente colocada no portal do livro, Sílvio insinuava sua indisposição relativa ao romancista, no mesmíssimo ano em que crítico e criticado estavam envolvidos com a criação da Academia Brasileira de Letras. Inconformado com o prestígio profissional e com a discrição pertinaz do criador das *Memórias Póstumas*, Sílvio via em Machado a negação ostensiva de sua fé determinista e, no final do ensaio, se perguntava, ofendido: "Por que motivo pode o autor de *Várias Histórias* desmentir assim tão flagrantemente as leis do meio, da raça e do momento?"[1246] As malhas finas, estreitas e curtas dessa lei, que tanto modelou a criatividade literária do fim do nosso XIX, malograram com relação a Machado, e essa impotência do ditame determinista exasperava nosso crítico. Rompendo-as, Machado punha em risco uma crença arduamente construída por Sílvio, ao longo

dos anos, desde os bancos escolares do Recife. Tem-se a impressão de que, sozinho, Machado se encarregara de desrespeitar as regras do jogo, solapando o embevecimento naturalista de Sílvio. No fundo, no fundo, Sílvio talvez se perguntasse como um mestiço feio, pobretão, doente e de pai ignorado podia furar o cerco determinista e alcançar o prestígio que alcançou, em flagrante desrespeito à orientação do pensamento europeu de seu tempo. Um prestígio que o romancista consolidava, aos 58 anos, graças à folha corrida de uma ficção de qualidade indisputável; à liderança retraída que exercia como "chefe de toda uma geração literária", conforme reconhecia Bilac[1247]; e por meio da institucionalização definitiva do agrupamento literário, através da criação da Academia Brasileira de Letras. Pela culatra, a crítica de Sílvio Romero a Machado acabou por se tornar a honra que não fica e nem consola, mas que eleva e honra.

Sílvio Romero é de estarrecer. Torquemada da crítica literária brasileira, ele foi o Grande Inquisidor do nosso século XIX.

Das sete virtudes capitais que Machado prescreveu em seu *O Ideal do Crítico* – "ciência, consciência, coerência, independência, tolerância, urbanidade, perseverança" – Sílvio cumpriu poucas. "Ciência", talvez. Quanto às demais, inverteu o sinal para cumpri-las. Assim é que foi sempre "consciente" quando fustigava a direita e a esquerda. Foi "coerente", do começo ao fim, na sua trajetória de Ferrabraz local. Foi "independente" em relação ao nosso meio, até à inconveniência. Foi "intolerante" com todos aqueles que não rezavam por sua cartilha. Foi avesso à "urbanidade" no trato com as pessoas. E decididamente "perseverante" na arrogância intelectual, que não conhecia limites.

De temperamento áspero, é certo. Atrabiliário, quase sempre. Mas sem sua obra, a de Araripe e a de Veríssimo nossa crítica literária não entraria no século XX com atestado de maioridade.

O *claro engenho* de Machado de Assis impediu-o de cair no *engano do naturalismo*.

Nas palavras acima grifadas e retiradas de sua *História da Literatura Brasileira* (1916), eis o juízo acabado e irreversível de José Veríssimo sobre Machado e a sua circunstância literária. Em sentença inapelável, pois que vinha em livro derradeiro, o crítico paraense sintetizava sua opinião sobre o escritor e o naturalismo, apartando o indivíduo do meio, valorizando o artista e condenando a ideia.

Restaurada a frase na sua integralidade, lê-se:

> Estreando-se no romance em 1872, com a *Ressurreição*, eximira-se Machado de Assis quase completamente do romantismo, sem cair, porém, no que ao seu claro engenho lhe pareceria o engano do naturalismo. Ele de fato nunca pertenceu a escola alguma, e através de todas manteve isenta a sua singular personalidade literária.[1248]

Torna-se irreversível a opinião, porque consta ela de sua *História da Literatura Brasileira*, livro que encerrou sua carreira de crítico literário, iniciada ainda no Pará, com o primeiro volume dos *Estudos Brasileiros*, publicado em 1889. O segundo volume apareceria em 1894, quando o crítico já estava estabelecido no Rio de Janeiro, para onde se mudara, definitivamente, em 1891, com 34 anos.

O primeiro volume da série dedicada aos *Estudos Brasileiros* (1889) e sua *História da Literatura Brasileira* (1916) formam um arco de quase trinta anos de exercício da crítica literária, que não se limitou tão somente à nossa literatura. Dentro desse período, além da desenvolta carreira no magistério, Veríssimo manteve colaboração jornalística assídua, em periódicos paraenses e cariocas, da qual resultou uma bibliografia crítica das mais consistentes sobre literatura. Para não nos alongarmos, bastaria lembrar um segundo volume de *Estudos Brasileiros* (1894), os seis volumes – sete, se incluirmos um póstumo (1979) – de seus *Estudos de Literatura Brasileira* (1901 a 1907), outros dois de *Homens e Cousas Estrangeiras* (1902 e 1905) e um outro denominado *Que É Literatura e Outros Escritos* (1907). Os demais – *Primeiras Páginas* (1878), *Cenas da Vida Amazônica* (1886), *A Educação Nacional* (1890), *A Amazônia: Aspectos Econômicos* (1892) e *A Pesca na Amazônia* (1895) – não entram no cômputo por desbordarem da prateleira reservada à crítica literária.

A rigor, foi João Alexandre Barbosa que fez com José Veríssimo o que Afrânio Coutinho havia feito com Araripe Júnior: os dois professores e críticos trouxeram à tona editorial muito do que deles jazia no fundo das nossas bibliotecas. Porque, depois da leitura fina e restauradora que publicou sob o título de *A Tradição do Impasse: Linguagem da Crítica & Crítica da Linguagem em José Veríssimo*, João Alexandre atribuiu-se ainda a tarefa de devolver à circulação os vários volumes dos *Estudos de Literatura Brasileira*, os outros dois de *Homens e Coisas Estrangeiras*, além de organizar uma antologia das reflexões de Veríssimo sobre América Latina, intitulada *Cultura, Literatura e Política na América Latina.*

Já no "Prefácio" de seus *Estudos Brasileiros, v. 1*, Veríssimo arrogava-se o direito de tentar painéis abrangentes que exploravam fosse a falta de "condições materiais [para] trabalhos de largo fôlego"[1249], neste país, fosse a necessidade de "estudo bem feito dos elementos étnicos e históricos de que se compõe o Brasil"[1250]. Nos dois volumes de seus *Estudos Brasileiros* (1889

e 1894), fica patente que Veríssimo estava em busca de um repertório mais preciso, traço intelectual que vinha de suas *Primeiras Páginas* (1878), livro inaugural onde já se misturavam etnografia e ficção, sem desconforto e em significativa iluminação recíproca.

Estudos Brasileiros, em seus dois volumes, contêm 31 ensaios: treze no primeiro, dezoito no segundo. No primeiro volume, além de disputarem espaço com Antropologia, História e Folclore, os ensaios em torno de literatura tendem ao panorâmico, à generalidade, à afirmação precoce de princípios. Ansiedade de provinciano jovem, prestes a estabelecer seu território, ainda em fase de definição. A vontade manifesta de Veríssimo era a de expressar "os sentimentos de um brasileiro em um momento que se lhe figura crítico na vida política e intelectual da pátria", assumia ele no Prefácio, datado de fevereiro de 1889. A meio caminho entre a Abolição e a República, Veríssimo posicionava-se, em público, na tentativa de romper com a "obscuridade provinciana", que o deixara "oculto nos labores humildes"[1251].

"Na verdade", diz dele José Maia Bezerra Neto, que lhe dedicou páginas de forte informação e análise:

> entre 1891 e 1915, período em que reside no Rio de Janeiro, José Veríssimo mostra-se decepcionado com a jovem República brasileira, em nada dessemelhante das demais latino-americanas, e, pior, não muito distante das práticas políticas do extinto Império, do qual o autor paraense jamais foi partidário. Daí, seu "autoexílio" na capital do país, após sair da Diretoria da Instrução Pública do Estado do Pará, por vontade própria, por não desejar submeter-se aos caprichos do mandonismo político das elites locais[1252].

Depois de quase dez anos de envolvimento com a educação em Belém, onde chegara a Diretor da Instrução Pública do Estado, o crítico preparava-se para alçar voo de maior altura e de foco mais preciso. Estava em gestação uma mudança decisiva, que haveria de conduzi-los às Letras, de vez. Pista interessante para essa mudança de área e já visível nos dois volumes dos *Estudos Brasileiros* está, por exemplo, na quantidade maior de ensaios sobre literatura em desfavor de outras áreas do conhecimento.

Não se trata, nem de longe, de sugerir que a qualidade dos textos de crítica literária seja superior à dos textos em torno da história ou da etnografia. A simples leitura de seus ensaios como "Nas Malocas", "Os Ídolos Amazônicos" ou "José Bonifácio nas Suas Cartas" é suficiente para dissipar essa suspeita, dada a argúcia e o rigor com que Veríssimo enfrenta as questões que escolheu. Trata-se, isto sim, de encarecer que sua atenção ia-se afunilando-se, gota a gota, para a literatura.

Na sua única tentativa de fazer ficção, Veríssimo produzira *Cenas da Vida Amazônica*

(1886), de forte caráter híbrido, porque é livro em que se misturam, de modo pioneiro, contos de perfil naturalista com anotações soltas de indiscutível caráter etnográfico, algumas delas simples observações a serem desenvolvidas, um dia, dentro de moldura ficcional. Como disse em ocasião anterior:

> Veríssimo não foi o único intelectual a se cativar pela explicação social para nossos descalabros e usá-la, ao mesmo tempo, como instrumento de decifração da nossa intimidade cultural mais recôndita. Contemporâneos seus como Sílvio Romero, Manuel Bonfim e Euclides da Cunha, por exemplo, fizeram-lhe companhia nesse sentido. Cada um a seu modo são os "founding fathers" da investigação em torno de nossa identidade cultural e social, na esteira dos românticos mais atrevidos. Como eles, Veríssimo mostrou-se indeciso entre áreas afins, que, algumas vezes, se contaminam e se confundem. Foram necessários mais de dez anos para Veríssimo separá-las de forma decisiva, com prejuízo da etnografia.[1253]

Depois das *Cenas da Vida Amazônica,* livro tateante, mas sintomático de busca de rumo, Veríssimo pendeu quase que de vez para o ensaísmo, de preferência literário. Junto com a publicação dos dois volumes dos *Estudos Brasileiros* andava em gestação paralela a mudança de domicílio, a troca de cidades, o risco da incerteza: aos 34 anos, casado e com filhos, Veríssimo saiu de Belém e mudou-se para o Rio, em 1891. Com essa mudança, abriu-se para ele a perspectiva de colaborar com jornais cariocas, de alcance maior que os de Belém. De sua atuação, portanto, junto ao *Jornal do Brasil*, nasceram os artigos do segundo volume dos *Estudos Brasileiros*, que cobrem os anos de 1889 a 1893.

Nesse segundo volume, desaparece a concorrência com a Antropologia, aumentam os textos dedicados à literatura, que, por sua vez, se sobrepõem aos outros poucos consagrados à história, à pintura e ao folclore. Dos dezoito ensaios, doze se ocupam de literatura, apreciada de modo concentrado ou panorâmico. Nesse novo conjunto, não se esconde a intenção de Veríssimo de caminhar da Colônia em direção ao seu tempo; do barroco ao contemporâneo; de Gregório de Matos, o "capadócio genial e atrevido"[1254], a Machado de Assis, cujo inconformismo literário pouco se verga a "escolas e teorias literárias" e a quem não se pode julgar pelo critério estreito do nacionalismo[1255]. É nesse volume, pois, mais que em qualquer outro lugar, que Veríssimo sentencia o equívoco do naturalismo *tout court*. Nem mesmo na sequência de sua carreira, através dos seis volumes de seus *Estudos de Literatura Brasileira*, seu incômodo e sua recusa se mostram tão fortes diante dessa tendência estética como nos dois ensaios que dedica ao assunto. De enfoque e de extensão diferentes entre si, os dois artigos – "O Romance Naturalista no Brasil" e "O Naturalismo na Literatura Brasileira" – enterram, de vez, a novidade literária que tanto alvoroço vinham provocando, nas duas décadas finais do século XIX, *O Mulato* (1881), *O Marido da Adúltera* (1882), *Casa de Pensão* (1884), *O Homem* (1887), *A Carne* (1888), *Hortência* (1888), *O Cortiço* (1890), *A Normalista* (1892) e outros. Na sua

intransigência habitual, o crítico decreta que o naturalismo "de nenhum modo concorreu [...] para o desenvolvimento das nossas letras ou da nossa arte"[1256]. Nunca indiferente ao processo de formação da literatura brasileira, sua âncora crítica constante, demonstrara ele, linhas antes da anterior, sua severa restrição àquilo que se tinha como novidade: "o naturalismo foi, em grau muito mais elevado que o romantismo, alheio ao espírito brasileiro. Além de pobre de escritores e de obras, esse naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias, e nenhum dos seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização"[1257].

E como foi o caminho de sua reflexão para chegar a juízo tão taxativo e tão negativo, em plena vigência dessa estética? Como foi que Veríssimo construiu sua oposição tão declarada àquela mudança de orientação literária? Em que consistiu essa repulsa, que não se pautava pela rejeição moral, como de hábito, mas que se baseava em critérios estéticos e nacionalistas?

A leitura rente de "O Romance Naturalista no Brasil" e de "O Naturalismo na Literatura Brasileira" sugere respostas, que seriam reiteradas quando da publicação de romances naturalistas posteriores a 1893, data limite dos artigos contidos em seus *Estudos Brasileiros, v. 2.* Diversos na extensão e no enfoque, esses dois artigos vão do particular ao geral; do receptor ao emissor; do Brasil à França. No primeiro, o mais longo deles, Veríssimo cerca a literatura brasileira; no segundo, o crítico estabelece vínculos com as origens francesas do movimento.

Ao voltar-se para *O Homem* (1887), de Aluísio Azevedo, para *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, e para *Hortência* (1888), de Marques Carvalho (1866-1910), em "O Romance Naturalista no Brasil", Veríssimo circunscreve-se àquela ficção brasileira inspirada pelo naturalismo francês, "escola que [lhe] parece decadente na Europa"[1258]. Sobre esse pano de fundo francês, Veríssimo desenvolve sua argumentação contrária ao naturalismo através de um punhado de questões, que vão se desdobrando de forma maiêutica. É o professor que sempre foi, que nunca deixou de ser; mais interrogando que ensinando, atitude que iria marcar Manuel Bandeira (1886-1968), dela se lembrando anos depois. No seu *Itinerário de Pasárgada* não é que o poeta recupera exatamente esse traço pedagógico do crítico? Ao se voltar para seus dias juvenis no Colégio Pedro II, o memorialista embala-se na saudade e confessa: "Era nosso professor o próprio diretor do Colégio – José Veríssimo. Ótimo professor, diga-se de passagem, pois sempre nos ensinava em cima do mapa e de vara em punho. Certo dia perguntou à classe: 'Qual é o maior rio de Pernambuco?'"[1259]

De questão em questão, portanto, Veríssimo vai abafando o ruído naturalista e minando suas fundações. Como antigo estudante de engenharia da Escola Central do Rio de Janeiro, o

paraense de Óbidos desconstrói, passo a passo, o edifício da mais nova teoria literária que a França nos exportara através das páginas de Zola. De que naturalismo se está falando?, pergunta-se ele. Do inglês? Do alemão? Do russo? Do português? Do francês? Se do francês, qual deles: o de Flaubert ou o de Zola? Se de Zola, é o de *L'Assomoir* (A Taverna, 1876) ou o de *La Terre* (A Terra, 1887)?[1260]

Segundo o entendimento de Veríssimo, os defensores do naturalismo, no alvoroço da novidade, confundiram forma com técnica. De acordo com ele, a técnica "é o lado somenos da obra de arte, o mais fácil de apanhar e de imitar no trabalho do artista"[1261]. Mais importante que ela, quando da reformulação de uma estética, é a forma. Desse discurso, depreende-se que a técnica é passível de emulação e que a forma deriva do talento individual.

Nessa tecla, Veríssimo não bate forte, nem insiste. Passa por ela apenas uma vez, já que sua preocupação maior é com a diluição do naturalismo no Brasil, assimilado de forma apressada e equivocada em suas origens, a seu ver, porque encorajava a hipertrofia da ciência sobre a artesania literária. O Júlio Ribeiro de *A Carne* e o Marques Carvalho de *Hortência* servem-lhe como exemplos dessa recriminação. Sobre o romance de Júlio Ribeiro, seu juízo é implacável, demolidor e definitivo, pois que haverá de reiterá-lo, anos depois, quando publicou sua *História da Literatura Brasileira*, em 1916. Logo que o romance sai, em 1888, Veríssimo não hesita e fulmina: "É o parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo"; um romance que não escondia "um aparato descritivo do mais piegas e vulgar romantismo"[1262]. Sobre *Hortência*, da autoria de um conterrâneo seu e publicado em 1888 também, a avaliação não é menos severa: "não passa de uma cópia forçosamente pálida da maneira zolista"[1263]. Depois desses, os novos romances naturalistas que surgiram – *O Missionário* (1891), de Inglês de Souza (1853-1918); *O Livro de Uma Sogra* (1895), de Aluísio Azevedo; *Flor de Sangue* (1897), de Valentim Magalhães (1859-1903) – não tiveram sorte melhor nas páginas posteriores dos seus *Estudos de Literatura Brasileira.*

Quanto a Zola, o formulador da teoria naturalista, o julgamento de Veríssimo merece atenção fina, porque era relativizado, vez ou outra; matizado, quase sempre; favorável, quando do final dramático daquela vida combativa do intelectual francês. Embora a direção dessa alternância ultrapasse os limites deste apanhado geral, cabe, no entanto, assinalar, mesmo que de passagem, a mobilidade desse juízo, que não pode ser confundido com incongruência.

A versão panfletária e ortodoxa do escritor francês, essa Veríssimo rejeita. Nela o crítico paraense enxerga apenas propaganda e distorção, sobretudo da parte daqueles que se

submeteram de forma dócil à novidade. Para Veríssimo, refratário sempre às certezas redondas, as escolhas temáticas do naturalismo não faziam senão recuperar o idealismo romântico, de modo invertido e retardatário. Daí ele considerar Zola como "um dos primeiros naturalistas", na cronologia, mas que, ao fim e ao cabo, se revela "certamente o último romântico"[1264]. Em momento posterior, no necrológio que lhe dedica, Veríssimo arremata: "Batendo-se contra o romantismo nos seus livros de crítica e artigos de polêmica, Émile Zola permanecia um romântico, e o foi toda a vida."[1265] No seu modo de entender o escritor francês, Veríssimo lastimava o seu visionarismo, a sua vocação evangelizadora, o seu "espírito de apóstolo"[1266], que seduzia e domesticava. "E a corte dos imitadores" acompanha o pregador, continua Veríssimo, "a acreditar ingenuamente como ele que o romance naturalista, qual ele o concebe, não é apenas uma forma do romance, mas a forma definitiva – como se alguma coisa houvesse de definitivo neste mundo"[1267]. A faceta missionária e doutrinária do francês repele-a Veríssimo, porque nela não vê senão uma modalidade romântica e atualizada de ação social, que pouco ou nada transformou a essência dos processos narrativos em si. A esse proselitismo, juntava-se ainda o sectarismo de quem enxergava o mundo por uma lente única e grossa: "Zola falsifica a humanidade, não a vê senão por um lado, o torpe, e casto obsecado [sic] pela ideia fixa da carne, como esses monges austeros cujos livros suam volúpia e concupiscência..."[1268] Contudo, naquele mesmo necrológio em que lamenta o desaparecimento do escritor francês, ocorrido em 1902, Veríssimo isola um dado de técnica literária e com ele constrói a imagem de um Zola épico e romanticamente comprometido com a sociedade em que vivia, da qual era capaz de compor retratos panorâmicos através de recursos narrativos de monta. A citação é longa, mas necessária, principalmente se tivermos em conta a habitual contenção expressiva de Veríssimo, que se emparelhava fácil com a de seu amigo Machado de Assis. Ei-la:

> desde Shakespeare, desde Balzac, a sociedade humana não se vira representada por uma tão formidável acumulação de personagens de todas as espécies, de cenas tão novas e tão extraordinárias, de ideias, de sensações, de impressões, de sentimentos tão variados, tão diversos, tão vivos, tão objetiva exatos, tão palpitantes de uma vencedora realidade. [...] O seu [de Zola] gênio épico, isto é, a sua capacidade de animar o inanimado, de agitar e mover as massas, o seu dom de antropomorfismo e de representação, o seu gosto da alegoria e do símbolo, com a sua preocupação, primeiro só de artista, mas logo depois de homem, pela vida em toda a sua complexidade e interesse, e a sua simpatia pela dor humana, acabaram por dar-lhe na literatura francesa, e, excedendo-a, na literatura universal um lugar como só o teve Victor Hugo, e como só o tem neste momento Tolstoi. Foi destes diversos elementos, que todos resultam na epopeia, que se fundiu a sua obra, sobretudo forte e viril[1269].

Da parte de Veríssimo, a objeção mais reiterada à aclimatação do naturalismo no Brasil passava por três pontos:

1. pela diluição apressada dos princípios desse movimento, entre nós;
2. pelo forte resíduo romântico que o naturalismo continha, não obstante sua roupagem externa;
3. pela contribuição insignificante que teria trazido ao desenvolvimento e à formação de nossa literatura e da técnica ficcional, de modo geral.

Na construção de sua trajetória crítica, a *História da Literatura Brasileira,* de José Veríssimo, funciona como coroamento de carreira, como profissão de fé, como testamento epistemológico. A publicação dela e a morte dele ocorrem em tempo curto entre si, o que impediu qualquer retificação de juízo. É, pois, nas páginas iniciais desse livro que vamos encontrar os pressupostos e critérios que vinham norteando-o desde os primeiros artigos, ainda publicados nos jornais da sua Belém do Pará, quase quarenta anos antes. É na "Introdução" a essa história literária que vamos encontrar a explicitação e a defesa de crenças que lastrearam a carreira do crítico. Em frases com caráter fortemente assertivo e conclusivo, espelham-se suas posições gerais e particulares, teóricas e concretas, tanto como historiador da literatura, como estudioso do fenômeno em si, com pendor para a teorização literária. Isolemos duas delas, como exemplo: "Necessariamente nasceu e desenvolveu-se a literatura no Brasil como rebento da portuguesa e seu reflexo."[1270] Ou: "A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação."[1271]

Sempre atento aos traços marcantes e específicos da nossa literatura, Veríssimo preocupava-se com o conjunto, mas com perspectiva diferente da de Sílvio Romero. Enquanto este abria os braços para acolher, de modo amplo, a produção cultural mais que a literária, Veríssimo esticava a mão apenas para colher aquilo que lhe parecia mais específico. Como afirmamos em outra ocasião, "Sílvio Romero pescava de tarrafa; José Veríssimo, com anzol de linha fina."[1272] Com esse apetrecho, Veríssimo modelava o processo histórico que lhe era oferecido, assentado sobre um conjunto de textos literários.

Se Araripe Júnior enfatizava o *meio* como ator decisivo na construção de nossa literatura e se Sílvio Romero insistia na *raça* como pedra fundamental para compreender nosso trajeto cultural, Veríssimo juntava-se a eles, exigindo nossa atenção para o *momento* histórico em que os textos eram criados com coloração nacional. E essa coloração, segundo ele, só se deu a partir de nossa Independência, uma vez que a literatura que aqui se produziu antes dela era, com raras exceções, "a balbuciante expressão de uma sociedade embrionária, sem feição nem caráter, inculta e grossa"[1273].

Com a defesa do *momento* histórico, como critério estético para diferençar a nossa literatura da portuguesa, José Veríssimo fechava a tríade naturalista proposta por Taine, o historiador da literatura inglesa, que, muitos anos antes, indicara a *raça*, o *momento* e o *meio* como balizas seguras e indiscutíveis para a compreensão do fenômeno literário.

Bibliografia

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Discursos Acadêmicos*, Rio de Janeiro, v. 1 (1897-1919), 1965.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria, Crítica e História Literária*. Seleção e Apresentação de Alfredo Bosi. Rio De Janeiro/São Paulo: Ltc/Edusp, 1978.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. V. 2.

BEZERRA NETO, José Maia. "José Veríssimo: Pensamento Social e Etnografia da Amazônia (1877/1915)". *Dados*, Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 22 jan. 2015.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil, 1900*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos Que Interessam à História do Romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura-Comissão de Literatura, 1960, v. 1; 1963, v. 2.

COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Americana-Prolivro, 1974. V. 1.

____. (org.). *Obra Crítica de Araripe Jr., v. 1: 1868-1887*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958. 5v.

DIMAS, Antonio. O Turbulento e Fecundo Sílvio Romero. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Um Enigma Chamado Brasil: 29 Intérpretes e um País*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

____. (org.). *Olavo Bilac: O Jornalista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Edusp/Editora da Unicamp, 2006.

ELIOT, Thomas S. *Ensaios de Doutrina Estética*. Prefácio, seleção e notas de J. Monteiro Grillo; tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães, [S.d.].

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. O Caso da Acumulação de Cargos e de Remunerações pelo dr. Oswaldo Cruz. In: Histórico. *Advocacia-Geral da União*. Disponível em: <http://www.agu.gov.br>. Acesso em: 23 jan. 2015.

MACHADO DE ASSIS. O Ideal do Crítico, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. V. 3.

MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís (orgs.). *A Confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

POUGIN, Arthur. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1985. T. 1.

RIO, João do. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: Garnier, [1905].

ROMERO, Nelson (org.). *Sílvio Romero: Trechos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

ROMERO, Sílvio. Introdução à História da Literatura Brasileira. *Literatura, História e Crítica*. Organização de Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro/Aracajú: Imago/Universidade Federal de Sergipe, 2002.

____. *Machado de Assis: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

____. *O Naturalismo em Litteratura*. São Paulo: Typographia da Provincia de São Paulo, 1882.

____. *História da Literatura Brasileira.* Organização e prefácio de Nelson Romero. 7 ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1980. 5 v.

SOUSA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma Ideia Moderna de Literatura: Textos Seminais Para os Estudos Literários* (*1688-1922*). Chapecó: Argos, 2011.

VERÍSSIMO, José. *Cenas da Vida Amazônica*. Introdução de A. Dimas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

____. *Homens & Coisas Estrangeiras: 1899-1908*. 2. ed. Prefácio de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2003.

____. *História da Literatura Brasileira: De Bento Teixeira* (*1601*) *a Machado de Assis* (*1908*). 5. ed. Prefácio de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

____. *Estudos Brasileiros* (*1877-1885*). Pará: Tavares Cardoso, 1889.

____. *Estudos Brasileiros: Segunda Série* (*1889-1893*). Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O Berço do Cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZOLA, Émile. Préface de la 2. ed. *Thérèse Raquin*. Paris: Flammarion, 1969.

TERCEIRA PARTE

O NATURALISMO NO TEATRO

1. A DRAMATURGIA NATURALISTA

João Roberto Faria

Matéria para um livro, a dramaturgia que nasceu sob a inspiração do naturalismo será aqui tratada de um modo inevitavelmente sucinto, a partir de um ponto de vista histórico e crítico. Suas origens e desenvolvimento, na França, e suas melhores realizações em países como Noruega, Suécia e Alemanha[1], nas duas últimas décadas do século XIX e na primeira do seguinte, serão apresentadas ao leitor por meio de comentários e análises que levarão em conta o envolvimento dos escritores com o mundo das ideias e com o contexto literário e teatral do período.

Émile Zola: A Batalha Pelo Teatro Naturalista

A ideia de que seria possível escrever dramas com o mesmo aparato teórico que alimentava os romances naturalistas seduziu Émile Zola (1840-1902) já no início de sua carreira literária. Como se sabe, o escritor publicou seu primeiro romance importante, *Thérèse Raquin*, em 1867, aos 27 anos de idade. Em 1873, ele fez a adaptação teatral desse romance, com o objetivo de "estender ao teatro o amplo movimento de verdade e ciência experimental que, a partir do século passado, propaga-se e vem crescendo em todos os atos da inteligência humana"[2]. A seu ver, o movimento naturalista logo se imporia no teatro, acabando com as velhas convenções da "peça benfeita", que impediam o drama de se tornar um documento da realidade. *Thérèse Raquin* foi uma primeira tentativa, já trazendo em seu bojo uma série de inovações:

> A ação não ocorria mais numa história qualquer, mas nos conflitos interiores dos personagens; não havia mais uma lógica dos fatos, mas uma lógica de sensações e sentimentos; e o desenlace se tornava um resultado aritmético do problema posto exposto. Então, segui o romance passo a passo; encerrei o drama no mesmo aposento, úmido e sombrio, a fim de nada retirar de seu relevo nem de sua fatalidade; escolhi comparsas tolos e inúteis para incluir, por baixo das angústias atrozes de meus heróis, a banalidade da vida cotidiana; tentei associar continuamente a encenação às ocupações normais de meus personagens, de maneira que eles não "representassem", e sim vivessem diante do público. Confesso que contava, com alguma razão, com o lado pungente do drama para fazer os espectadores aceitarem esse vazio de intriga e essa minúcia dos detalhes.[3]

De fato, comparada às peças de Alexandre Dumas Filho (1824-1895) ou Émile Augier (1820-1889), que faziam sucesso na época, *Thérèse Raquin* inova ao apresentar o tema do adultério por um prisma que não levava em conta a questão moral. Sem lançar mão da personagem *raisonneur*, o escritor ausenta-se da cena e lança aos olhos do público um drama violento, sem tirar qualquer tipo de conclusão. Interessa-lhe apenas apreender as reações e os comportamentos dos personagens, ditados pelo meio em que vivem – o espaço escuro, deteriorado, úmido, pobre – e pela hereditariedade. Assim, Thérèse e o amante Laurent assassinam Camille, o marido fraco e doente, movidos pelos instintos, pela natureza de cada um, pelos temperamentos: ela é "seca" e "nervosa", ele é "sanguíneo" e "rude". São características herdadas, das quais não podem escapar.

Numa análise rigorosa, *Thérèse Raquin* realiza satisfatoriamente o naturalismo teatral apenas nos dois primeiros atos, nos quais avulta o quadro da vida cotidiana de pessoas simples, construído com linguagem franca, direta, que contrasta vivamente com as cenas fortes e exageradas dos dois atos finais. Zola faz os amantes viverem com medo e profundamente perturbados pela lembrança do crime e do morto. Tudo naquele espaço lembra Camille, a

começar pelo retrato pintado por Laurent. A atmosfera é de terror, a angústia toma conta das personagens, o desespero e o ódio se sobrepõem à paixão que motivou o assassinato. O problema é que o enredo se apoia em soluções pouco verossímeis para evoluir. A concessão ao melodrama é visível na cena em que Laurent recua, apavorado, diante do retrato de Camille, que ele mesmo havia pintado e que parece acusá-lo o tempo todo; ou no final do terceiro ato, quando a senhora Raquin fica paralítica e muda, ao ouvir durante uma discussão dos amantes que haviam jogado o filho no rio Sena. As rubricas enfatizam os detalhes da cena: gritos de terror, espasmos, tremores, convulsões, palavras balbuciadas; finalmente, perto do desfecho, a cena de forte efeito teatral, em que a senhora Raquin se levanta e fala, negando piedade e perdão a Thérèse e Laurent. Impossível não enxergar nos dois últimos atos o arsenal das velhas convenções que o próprio Zola queria banir do teatro, em nome do realismo dramatúrgico e cênico.

A encenação de *Thérèse Raquin*, apresentada no Théâtre de la Renaissance, em Paris, teve apenas nove récitas e não agradou nem ao público, nem à crítica. Com o fracasso dessa peça desagradável, que resultou num espetáculo sombrio e um tanto assustador, Zola começou a batalha naturalista pela conquista do teatro. Entre 1876 e 1880, ele exerce o papel de crítico teatral, primeiramente no jornal *Bien Public*, e depois no *Voltaire*, aproveitando o espaço para fazer propaganda sistemática das suas ideias e críticas aos dramaturgos da época. Nem mesmo outros dois fracassos – as encenações de *Les Herétiers Rabourdin* (Os Herdeiros Rabourdin, 1874) e de *Bouton de Rose* (Botão de Rosa,1878), peças que nada têm a ver com o credo naturalista – o desanimam. Não será pela dramaturgia que se fará ouvir, mas pelas intervenções no debate crítico.

Para se avaliar a quantidade de artigos escritos, basta lembrar que Zola os reuniu em dois livros, publicados em 1881: *Le Naturalisme au théâtre* (O Naturalismo no Teatro) e *Nos Auteurs Dramatiques* (Nossos Autores Dramáticos). É da mesma época o importante ensaio "Le Naturalisme au théâtre", que o autor publicou no volume *Le Roman expérimental* (O Romance Experimental), em 1880.

Nessa altura, Zola já era um romancista consagrado. Desde 1871 vinha publicando os romances do ciclo *Les Rougon-Macquart* e em 1876 *L'Assommoir* (A Taverna) havia se tornado seu maior sucesso, com a venda de dezenas de milhares de exemplares e traduções em vários países europeus. Em meio à redação de romances como *Une Page d'Amour* (Uma Página de Amor) e *Nana*, o escritor dedicou-se incansavelmente a escrever sobre os espetáculos a que

assistiu e sobre os dramaturgos que faziam sucesso na cena parisiense.

Não é tarefa fácil resumir as ideias teatrais de Zola, mas o essencial talvez esteja em suas críticas às convenções de todo tipo que impediam, a seu ver, a reprodução da realidade no drama e no palco. Ele afirma, no texto que abre *Le Naturalisme au théâtre*, que tem esperanças de ver surgir um homem de teatro "que venha revolucionar as convenções estabelecidas e instaurar enfim o verdadeiro drama humano no lugar das mentiras ridículas atualmente instaladas"[4]. Com o sucesso do naturalismo no romance, era preciso vencer também no terreno do teatro, com peças escritas de acordo com a observação e a análise concreta do ser humano. O drama deveria retomar a simplicidade clássica, a concentração da ação dramática no tempo e no espaço para melhor reproduzir a realidade no palco. A construção das personagens deveria levar em conta os condicionamentos do meio e da hereditariedade e os resultados da pesquisa fisiológica e psicológica. Mas, por volta de 1880, ninguém ainda havia encontrado o caminho para essa revolução. Ele mesmo pergunta: "Onde está o autor ainda desconhecido que fará o drama naturalista [...], o verdadeiro drama da sociedade moderna?"[5] Seu amigo e companheiro de lutas literárias, Paul Alexis (1847-1901), afirma que o desejo do escritor era o de ele mesmo levar ao teatro a evolução que já ocorrera no romance, mas que sua prioridade na ocasião era dar prosseguimento ao ciclo dos *Rougon-Macquart*. Toda a sua energia esgotava-se nesse trabalho monumental, de redigir vários romances, de modo que não lhe sobrava tempo para escrever peças teatrais[6]. Os textos críticos, por outro lado, foram abundantes. Neles, vemos Zola atirar para todos os lados, mas concentrando suas forças contra "as tradições e as convenções" que estabeleciam um divórcio entre o teatro e a vida. Numa página em que resume as dificuldades dos jovens dramaturgos para se livrarem do peso do passado, ele lembra seu próprio aprendizado, quando tinha dezoito anos e era assíduo frequentador de teatro, numa cidade do interior da França:

> Eu não jantava, para ser o primeiro a chegar ao teatro, antes da abertura da bilheteria. Foi lá, nessa sala pequena, que durante cinco ou seis anos eu assisti a todo o repertório do Gymnase e do Porte-Saint-Martin. Educação deplorável e da qual eu sinto ainda em mim a marca inapagável. Maldita pequena sala! Ali aprendi como uma personagem deve entrar e sair; aprendi a simetria dos golpes teatrais, a necessidade dos papéis simpáticos e morais, todas as escamoteações da verdade, graças a um gesto ou a uma tirada; aprendi esse código complicado da convenção, esse arsenal de *ficelles* que acabou por constituir entre nós o que a crítica chama de maneira absoluta *o teatro*. [...] Daí esta conclusão: quando se quer fazer teatro, trata-se de esquecer a vida e de manobrar as personagens segundo uma tática particular, cujas regras se aprendem.[7]

Zola está se referindo à dramaturgia predominante na Paris de 1880. Autores de sucesso como Dumas Filho, Émile Augier e Victorien Sardou (1831-1908) abastecem os teatros, coadjuvados por outros como Édouard Pailleron (1834-1899), Edmond Gondinet (1828-1888),

Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908), para citar os mais importantes. Todos dominam essa espécie de mecânica cênica que parte do seguinte axioma: "a vida é uma coisa, o teatro, outra"[8]. Assim, não resta a Zola senão a crítica contundente à peça de tese, à "peça benfeita", ao melodrama, a toda dramaturgia que se afasta do realismo. Dumas Filho, com suas teses sociais e personagens *raisonneurs* que fazem verdadeiras pregações, merece duras reprimendas. Um escritor que se quer legislador jamais conseguirá em suas peças uma representação exata da vida. Sardou, por sua vez, é considerado apenas um operário do teatro, não um criador. Zola reconhece a habilidade com que ele movimenta as personagens e faz evoluir o enredo, mas essa "relojoaria" é fruto do artifício, não da observação da vida real. Na visão do crítico, Augier é o dramaturgo que mais se aproxima do realismo, mas suas peças são prejudicadas pela preocupação moral e pela presença da personagem simpática e do *raisonneur* – este, com um defeito adicional, o de ser sempre espirituoso. O maniqueísmo que opõe personagens honestas e desonestas também atrapalha a reprodução da vida social. Daí a conclusão lógica: "não sejamos nem honestos, nem espirituosos; tratemos de ser verdadeiros, que seremos grandes"[9].

Zola não deixa de elogiar alguns autores que conseguiram introduzir em suas peças um pouco mais de verdade, no sentido naturalista do termo. É o que se vê nos textos sobre Alphonse Daudet (1840-1897), Pailleron, Meilhac e Halévy. Por outro lado, foi duro com Eugène Labiche (1815-1888), Théodore Barrière (1823-1877), Octave Feuillet (1821-1890) e Adolphe d'Ennery (1811-1899) – este, definido como "o César, o Carlos Magno da convenção", escritor que "estraga a verdade ao tocá-la"[10]. Os maiores elogios de Zola não se dirigiram a uma peça, mas a um espetáculo, que a seu ver foi a primeira vitória do naturalismo na cena francesa. A encenação de *L'Ami Fritz*, de Émile Erckmann (1822-1899) e Alexandre Chatrian (1826-1890), na Comédie Française, não economizou nos detalhes para reproduzir um pedaço da Alsácia no palco. A peça, uma simples história de um rapaz que vive alegremente com seus amigos celibatários, até conhecer uma jovem por quem se apaixona e com quem se casa, pareceu a Zola – apesar de não obedecer às teorias naturalistas – uma evolução em relação à "peça benfeita". Não tinha a famosa *scène à faire* [cena obrigatória] preconizada pelo crítico Francisque Sarcey, outro defensor da convenção, e colocava o espectador diante de "um canto do mundo real, longe do mundo convencional do teatro"[11]. E mais: na montagem, o cuidado com os figurinos e com a linguagem se somava a detalhes que chamavam a atenção: a comida servida às personagens era de verdade, assim como a cerejeira, plantada junto a uma fonte, na qual se podia encher um jarro de água. Por tudo isso, a importância do espetáculo devia ser assinalada e a peça podia

servir de ponto de partida para o drama naturalista, que exigia mais realismo na construção da ação e das personagens:

> *L'Ami Fritz* fez o naturalismo subir à cena. A partir de hoje, é fácil compreender o que pode ser o naturalismo, livre das flores com que Erckmann-Chatrian o enfeitaram com tanta felicidade. Imaginem personagens mais estudadas, de temperamentos diferentes, cujas paixões, se chocando, constituam o drama. Deixem a ação mais viril, armem-na e desarmem-na apenas com o jogo dos sentimentos, no meio de uma simples e forte história. Façam com que as personagens e a ação vivam poderosamente da vida real. Guardem os cenários exatos de *L'Ami Fritz*, e cortem cada ato como fizeram Erckmann-Chatrian, na existência cotidiana [...]. E vocês terão assim a peça que eu gostaria de ver nos nossos teatros, o quadro novo onde se poderia retomar o estudo de todas as paixões. Um gênero seria criado, o drama marcharia ao lado do romance, poder-se-ia utilizar no teatro os documentos humanos, a busca tão prodigiosamente iniciada pelo nosso grande Balzac.[12]

O tom de exortação a futuros dramaturgos para que levem o naturalismo ao teatro torna-se uma constante nos escritos de Zola, principalmente a partir da encenação de *L'Ami Fritz*, que ocorreu em dezembro de 1876, com enorme sucesso. Mas o que se vê, ainda em 1880, é que o apelo do escritor não foi atendido. No texto "Le Naturalisme au théâtre" ele volta a afirmar que não surgiu ainda o dramaturgo que virá varrer dos palcos as velhas convenções, as teses de Dumas Filho, as personagens simpáticas de Augier e as inverossimilhanças de Sardou. Contra a crítica corrente, que afirma que o naturalismo é impossível no teatro, o escritor retruca dizendo que é bem simples fazer essa operação: basta reler Balzac, Flaubert, os irmãos Goncourt. Ou seja: o caminho está no estudo dos romances naturalistas. A dramaturgia deve utilizar os mesmos procedimentos que já deram certo na prosa, que sofreu enormes transformações a partir de Balzac. O romance libertou-se dos clichês, das convenções, e passou a alimentar-se da observação da realidade, apoiado num método novo, racional e científico. Por que o teatro não pode fazer o mesmo? Zola explicita, então, o que espera que aconteça:

> Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, desses símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes romanescos, cujo efeito é destruir mesmo as boas partes de uma peça. Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera. Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne à própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e vigoroso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco.[13]

Mais à frente, Zola reconhece as dificuldades que existem para que uma peça teatral tenha o

mesmo alcance de um romance, com seu quadro mais amplo, com detalhes no plano narrativo que funcionam apenas na leitura. O romance pode fazer análises extensas de um dado da realidade, por meio do narrador, ao passo que numa peça são as ações das personagens e os diálogos que têm que dar conta de tudo. As descrições são outro problema de difícil, senão impossível, solução. No romance naturalista, as descrições detalhadas do meio são imprescindíveis, porque determinam as personagens, que não podem estar separadas do espaço em que se movem. Numa peça teatral, as descrições ficam restritas à composição do cenário, nas rubricas, exigindo do leitor que imagine o tempo todo o espaço cênico em que se passa a ação. Claro que na encenação o cenário é um dado concreto, que está diante dos olhos do espectador, permitindo-lhe perceber melhor sua ligação com as personagens. De todo modo, não foi tarefa fácil aos contemporâneos de Zola realizar o drama naturalista, no qual o enredo deve ser colocado em segundo plano para que avulte a análise do ser humano e de "todas as causas físicas e sociais que o determinam"[14].

As Adaptações Teatrais de Romances Naturalistas

O sucesso do romance e a inexistência de uma dramaturgia que fosse representativa do naturalismo contribuíram provavelmente para uma iniciativa que, bem-sucedida em termos comerciais, teve em seguida um largo desdobramento. Refiro-me à adaptação teatral de *L'Assommoir*, feita por William Busnach (1832-1907) e Octave Gastineau (1824-1878), que estreou em janeiro de 1879 no teatro Ambigu e ficou um ano em cartaz. Para André Antoine (1858-1943), criador do Théâtre-Libre, o espetáculo foi uma vitória do naturalismo. A *mise en scène* era "de uma verdade extraordinária e a interpretação admirável do papel de Coupeau por Gil Naza atraiu a multidão"[15]. Antoine conta ainda que a centésima récita da peça, no dia 29 de abril, foi comemorada com um baile que ficou célebre nos anais do teatro francês: todos os convidados estavam vestidos de operários e lavadeiras.

Na esteira do sucesso de *L'Assommoir*, seguiram-se as adaptações de vários outros romances dos principais escritores naturalistas, ao longo da década de 1880. De Zola, os seguintes: *Nana* (1881), *Pot-Bouille* (A Roupa Suja, 1883), *Renée* (adaptação de *La Curée,* A Carniça, 1887), *Le Ventre de Paris* (O Ventre de Paris, 1887) e *Germinal* (1888); de Alphonse Daudet: *Le Nabab* (O Nababo, 1880), *Jack* (1881), *Sapho* (1885), *L'Arlésienne* (A Arlesiana, 1885) e *Numa Roumestan* (1887); dos irmãos Goncourt: *Henriette Maréchal* (1885 – a primeira montagem ocorreu em 1865), *Renée Mauperin* (1886), *Soeur Philomène* (Irmã Filomena, 1887), *Germinie Lacerteux* (1888), *La Fille Elisa* (A Jovem Elisa, 1890) e *Les Frères Zemganno* (Os Irmãos Zemganno,1890).

Essas encenações – algumas bem-sucedidas, outras não – chamaram a atenção do público e dos críticos, que passaram a considerar a dramaturgia naturalista como extensão do romance. No entanto, as adaptações, na maioria das vezes feitas por profissionais do teatro, só funcionaram no palco por conta do recurso às convenções tão condenadas por Zola. Em termos dramatúrgicos, *L'Assommoir*, para dar um exemplo, apela para soluções típicas do melodrama ao modificar o enredo e o caráter de algumas personagens. Ainda que muitas passagens do romance tenham sido incluídas na peça, os adaptadores criaram uma intriga que deixa em segundo plano o estudo detalhado da decadência de uma família operária pelo alcoolismo. Para movimentar a ação dramática no palco, imaginaram a seguinte situação: Lantier abandona Gervaise para ficar com Virginie, e não com sua irmã. A partir daí, o episódio da lavanderia torna-se fundamental. Humilhada por Gervaise, numa luta memorável em que foi surrada, Virginie jura-lhe ódio eterno e dedica-se de corpo e alma à vingança. É ela quem provoca a

queda de Coupeau de um andaime e, no desfecho, sua morte, ao dar-lhe uma garrafa de aguardente. Esses fatos, que tornam Gervaise e Coupeau vítimas de uma vingança, inexistem no romance. Na peça, Virginie e Lantier se tornam vilões de melodrama e, como tais, são punidos com a morte num desfecho sanguinolento.

A qualidade da encenação não impediu que os críticos apontassem a incongruência entre as ideias do autor do romance e o resultado dramatúrgico. O espetáculo não era, afinal, o *Hernani* do naturalismo. O principal crítico teatral francês, Francisque Sarcey, afirmou que não vira nenhuma poética nova no palco do Ambigu e que o drama era "como muitos que já vimos e ainda veremos"[16].

Busnach e Gastineau publicaram em livro a adaptação e Zola escreveu um prefácio, no qual admite que as modificações "trouxeram elementos inferiores para o interior do drama"[17]; por outro lado, observa que o naturalismo teatral se realizava no plano da encenação, nos dez quadros em que se dividia o espetáculo. Zola ressalta a "verdade" de algumas passagens e elege o oitavo quadro como o seu preferido: "É o quadro que eu prefiro. Todas as minhas ideias estão lá, naquela reprodução exata da vida. Os atores não representam, mas vivem os seus papéis. A encenação é uma maravilha de verdade."[18] O que se percebe no prefácio do escritor é que, na impossibilidade de valorizar o drama *L'Assommoir*, isto é, os aspectos literários da adaptação, ele prendeu-se aos elementos da encenação, assinalando o triunfo do naturalismo no espetáculo teatral, ou seja, na reprodução do meio social operário e dos seus tipos comuns.

A adaptação de *Nana*, que estreou em janeiro de 1881, também fez sucesso de público, mas não de crítica. Auguste Vitu detestou a adaptação, que chamou de "melodrama medíocre", mas adorou a encenação, que lhe pareceu "muito bonita, muito rica e realizada com muita arte", contando com o apoio de uma "interpretação excelente"[19]. Quanto a Sarcey, mais uma vez ele exprimiu a sua inconformidade com o naturalismo no teatro e o desgosto que lhe causavam as cenas desagradáveis do espetáculo. Zola se defendeu como pôde, no prefácio à edição da peça. Para ele, uma parte do público decepcionou-se na estreia, porque não encontrou a obra-prima revolucionária do teatro; e a outra, porque não lhe deram as cenas audaciosas do romance. Para certos espectadores, lamentava, a audácia deveria estar na nudez da atriz principal – como se isso fosse permitido pela censura –, e não na sinceridade da análise e na verdade humana dos tipos criados. De qualquer modo, o saldo da encenação pareceu-lhe positivo: "Apesar de todas as concessões, a peça restará como o primeiro ensaio da prostituta verdadeira no teatro. E eu falo da prostituta em seu papel de prostituta, com o desregramento da sua vida, a troca constante

de amantes, as suas inconstâncias e crueldades, a inconsciência das catástrofes que provoca com suas atitudes. Eis aí a originalidade que nenhum crítico quis ver."[20] Talvez as críticas tenham levado Zola a tentar mais uma vez uma adaptação teatral, com o objetivo de preservar a qualidade literária que se perdia nas mãos dos profissionais da cena. Em 1887 ele entregou ao teatro Vaudeville sua versão de *La Curée*, a que deu o título de *Renée*. A estreia ocorreu a 16 de abril e trouxe mais uma decepção para o escritor: nem a crítica nem o público gostaram de ver no palco a transposição para o meio contemporâneo do assunto abordado na tragédia *Fedra*, de Racine. E com a diferença de que Zola não hesitou em consumar o "incesto" entre o jovem Maxime e a esposa de seu pai, Renée, a ação se passando na Paris das grandes especulações imobiliárias provocadas pelas reformas do barão Haussmann. Fiel aos seus princípios, o escritor criou a personagem feminina em função do meio social em que nasceu e da herança genética da mãe, uma mulher doente, desequilibrada. Conseguiu, segundo afirma no prefácio que escreveu ao publicar a adaptação, destruir "o símbolo da fatalidade antiga, colocando cientificamente Renée sob a dupla influência da hereditariedade e do meio"[21]. Além disso, reafirmou sua crença na viabilidade do drama naturalista, cuja fórmula dava mais uma vez: "O homem fisiológico, psicológico se se quiser, determinado pelo meio, estudado nas funções totais da vida; todo interesse da peça colocado na análise dos caracteres, sentimentos e paixões; e, por ação, um fato único e verdadeiro, produzido e sofrido pelas personagens, agitando sua humanidade, até a extrema conclusão lógica."[22] Presente à estreia, Antoine relata que a peça foi violentamente contestada e que o fracasso foi um golpe para o naturalismo teatral. Se Zola tivesse triunfado, acrescenta, "a porta se abriria imediatamente para a nova escola"[23]. Mas os críticos viram muitas inconsistências na adaptação, a começar pela utilização de algumas convenções que a aproximavam das peças rotineiras. Sarcey procurou demonstrar que o autor tinha pouco domínio da carpintaria teatral, analisando em detalhes o enredo, as personagens e os diálogos. Ao concluir, lamentava que Zola tivesse caído, "não por ter escrito uma peça conforme a nova estética, que ele pretendia introduzir – porque *Renée* é um drama qualquer –, mas porque a peça, desastradamente feita por um homem pouco conhecedor das coisas do teatro, não era nada interessante"[24].

Zola entrou em polêmica com Sarcey e defendeu sua adaptação com argumentos baseados na estética naturalista. O crítico respondeu, reafirmando seus pontos de vista, acrescentando ainda que a grande maioria dos folhetinistas concordava com ele. Pouco mais de um mês depois da estreia, *Renée* era retirada de cartaz: o público acompanhou a opinião dos críticos. Pode-se dizer que esse episódio significou o fim do naturalismo teatral à maneira de Zola, isto é, a peça

concebida como extensão do romance, não como uma forma dramática independente, com características próprias. Ainda que as adaptações tenham continuado a existir, o mais importante para o movimento naturalista foi o surgimento de um repertório de peças escritas por jovens dramaturgos, que Antoine acolheu no seu Théâtre-Libre, alguns ainda inspirados por Zola, outros preferindo o realismo mordente de Henry Becque, curiosamente não muito considerado pelo chefe do naturalismo.

Henry Becque

Na década de 1880, enquanto Zola, acreditando que a *mise en scène* realista significava um avanço do naturalismo teatral, permitia que seus romances chegassem à cena desfigurados por dramaturgos que lançavam mão de todas as convenções e recursos do melodrama, Henry Becque (1837-1899) escreveu duas peças notáveis: *Les Corbeaux* (Os Corvos) e *La Parisienne* (A Parisiense).

A primeira estreou em 1882, na Comédie-Française, e deixou o público e os críticos estupefatos com seu realismo contundente. O tema aparece na fala de uma personagem: o que acontece a uma família de mulheres quando morre o homem que a sustentava? A descrição das engrenagens sociais e do funcionamento do mundo dos negócios, onde apenas sobrevivem os mais fortes, para não dizer os desonestos e trapaceiros, é feita sem condescendência, com personagens e linguagem colhidas na sociedade da época. O primeiro ato apresenta a família de Vigneron, numa casa luxuosa, vivendo o cotidiano da burguesia endinheirada, feliz com os arranjos para o casamento da filha mais nova. Um jantar reúne os amigos mais próximos, ocasião para conhecermos a esposa, o jovem filho brincalhão e as filhas bem educadas, que tocam piano e bordam; a pragmática Madame de Saint Genis, mãe do noivo; o sócio Teissier, de quem as mocinhas não gostam; o tabelião Bourdon. Não se esboça, nos diálogos do primeiro ato, nenhum conflito. Não há uma "exposição", como pedia a estrutura da peça benfeita. O anúncio da morte súbita de Vigneron, no final, é uma surpresa que não nos permite imaginar como evoluirá o enredo. Daí o choque provocado pelas cenas do segundo e terceiro atos, nas quais a família da viúva Vigneron será espoliada por Teissier e Bourdon, por meio das mais baixas artimanhas e mentiras. Como observa uma personagem secundária, quando os homens de negócios chegam à casa de um morto, pode-se dizer: "aí estão Les Corbeaux, eles só não levam embora o que não podem carregar"[25].

Ao contrário dos dramaturgos de sucesso na época, Becque constrói a ação dramática sem lançar mão das sentenças moralizadoras, ditas por um *raisonneur*, como fazia Dumas Filho; sem introduzir uma personagem simpática e espirituosa, recurso muito utilizado por Emile Augier; e sem as convenções do enredo bem armado, à maneira de Victorien Sardou. *Les Corbeaux* é uma peça desagradável, no sentido de retratar uma parcela da sociedade francesa que não gostou de se ver espelhada no palco. É possível imaginar o mal-estar da plateia quando a cortina baixou. A última cena da peça mostra Teissier, que vai se casar com uma das filhas de Vigneron – sacrifício que ela faz para salvar a família da miséria – enxotando da casa um tapeceiro

desonesto que queria cobrar uma dívida inexistente. Hipócrita e cínico ele diz à mocinha: "Depois da morte de seu pai, vocês estão cercadas de bandidos, minha filha. Vamos reencontrar sua família."[26] Antoine fez um bom apanhado da recepção crítica da peça, começando por relatar as reações dos convidados que assistiram a uma primeira representação, fechada ao público. Não poucos cortes foram sugeridos ao autor, entre eles o da frase final de Teissier, acima citada. Um dos presentes propôs que fosse substituída por esta infeliz formulação: "E dentro de três semanas, senhora Vigneron, sua filha se chamará Sra. Teissier."[27] Ainda segundo Antoine, depois da estreia os críticos ficaram divididos, mas a maioria foi hostil a *Les Corbeaux*, que teve ao todo apenas dezoito récitas. Evidentemente, os partidários do naturalismo apontaram suas qualidades, como a observação rigorosa e a análise impiedosa da sociedade, em cenas audaciosas e originais. Foi o que escreveu Henry Bauër, que considerou a peça "a mais realista já apresentada em um teatro"[28]. Paul Alexis observou que o naturalismo começava a dar bons resultados no teatro. Por outro lado, críticos como Auguste Vitu, Albert Wolff, Henry Fouquier e Sarcey consideraram sombrio, ácido, cru e inverossímil o espetáculo apresentado ao público, dando a entender que aquela realidade não devia ser mostrada no teatro. Sarcey, justiça seja feita, gostou do primeiro ato, admitindo sua qualidade realista – "Tivemos a sensação da vida real se agitando no palco de um teatro."[29] Mas nos atos subsequentes Becque teria levado o retrato dos canalhas, notadamente Bourdon, a um exagero insuportável para o espectador.

No mesmo ano de 1882, Becque publicou *Les Corbeaux*, esclarecendo no prefácio sua posição em relação ao naturalismo. Pelas palavras que leremos abaixo podemos compreender por que Zola não lhe deu muita atenção. A natureza de seu realismo era outra, baseada na observação da realidade, claro, mas sem a preocupação de dar uma base científica à verdade buscada. Parece mesmo que ele mandou um recado ao autor de *L'Assommoir*, ao afirmar que não era um pensador, mas um "revolucionário sentimental", acrescentando: "Nunca tive muito apreço pelos assassinos, histéricos, alcoólatras, pelos mártires da hereditariedade e as vítimas da evolução. Repito: não sou um pensador e os celerados científicos pouco me interessam. Mas eu gosto dos inocentes, dos despossuídos, dos oprimidos, daqueles que se debatem contra a força e todas as tiranias."[30] Para um dos mais importantes críticos da época, Jules Lemaître, *Les Corbeaux* não só é uma peça de primeira ordem como um marco na história do teatro francês: "a primeira data importante desde aquela de *A Dama das Camélias*"[31]. Ou seja, desde 1852.

Em 1885, Becque volta a surpreender com a comédia *La Parisienne*, encenada no Théâtre de

la Renaissance. E dessa vez o fracasso junto à crítica e ao público foi ainda maior: a primeira cena é de uma vivacidade extraordinária e contém uma surpresa em seu desfecho que encantou a todos, mas na sequência o desenho da adúltera Clotilde causou enorme mal-estar na plateia formada por pessoas da mesma classe social. A burguesia já havia se divertido muito com o tema do adultério em *vaudevilles* repletos de quiproquós, coincidências e tramas mirabolantes, recursos que alimentavam os enredos de Sardou e que se encontram no paradigma do gênero, a comédia *Le Chapeau de paille d'Italie* (O Chapéu de Palha da Itália), de Labiche. E havia também aplaudido as peças mais sérias de Dumas Filho e Augier, nas quais as críticas à vida social vinham acompanhadas de lições moralizadoras. Becque se afasta dos modelos consagrados – nem a pura diversão, nem o intuito didático e edificante – e cria um enredo que gira em torno de uma personagem inteligente, sedutora, encantadora, mas ao mesmo tempo amoral, cínica e mentirosa.

Clotilde é a parisiense do título: uma generalização ultrajante para as mulheres da plateia, as esposas dos respeitáveis maridos burgueses. Afinal, ela não só trai o marido – o que seria eventualmente suportável –, mas também o amante, algo que pareceu estar fora de qualquer medida. Pior que isso: a peça termina sem nenhuma punição à personagem. Como no início, ela continua a dar as cartas, com um crédito a mais: a nomeação do marido para um cargo no governo se deu graças a sua amizade com uma mulher do *demi-monde* parisiense, justamente a mãe de seu segundo amante.

O pragmatismo e a firmeza de Clotilde contrastam com a cegueira do marido – que nada vê, nada percebe e de nada desconfia – e com a ingenuidade do amante, um ciumento de comédia que é ludibriado o tempo todo. Nem mesmo em situações adversas Clotilde perde o controle. Abandonada pelo segundo amante, recompõe-se rapidamente, já pensando na reaproximação com o primeiro, que é, poderíamos dizer, quase parte da família, para ficarmos no mesmo patamar de ironia e cinismo que marca o relacionamento das três personagens do clássico triângulo amoroso que a peça apresenta.

Com tais características, não admira a reação contrária dos críticos. Ainda que Henry Bauër tenha apreciado a originalidade, a "aspereza irônica" e a "penetrante acuidade" de *La Parisienne*, o tom geral foi dado pelas restrições de Sarcey, que escreveu: "Becque vê o homem como vil e baixo, vê o mundo como cínico e vulgar, vê a sociedade como uma caverna onde tudo o que é bom e honesto é imolado a tudo que é mau e desonesto."[32] Segundo Antoine, uma parte da imprensa considerou a peça imoral, mal construída, sem começo, meio ou fim, e não

aceitou “as torpezas da vida real” postas no palco[33].

Enredo tênue, diálogos brilhantes, ênfase na construção dos caracteres, *La Parisienne* impressionou os jovens dramaturgos franceses da época, que se inspiraram em Becque para criar um repertório de peças curtas que ficaram conhecidas como “comédias amargas”, tamanho o seu grau de pessimismo e de cinismo. Mais do que Zola, ele tornou-se uma referência no terreno da dramaturgia, pois foi além do plano das ideias, oferecendo um modelo novo de peça teatral. Aliás, Becque chegou a afirmar, em 1887, que os romancistas naturalistas só conseguiram fazer teoria, fracassando como dramaturgos. Referiu-se a Zola e aos irmãos Goncourt com palavras duras, que repetiu seis anos depois, em uma conferência feita em Milão, quando já se coloca como “chefe da nova escola”, à frente de cerca de vinte dramaturgos que têm a mesma concepção de teatro. Afirma que os romancistas naturalistas foram “aliados perigosos”, porque prometeram revolucionar o teatro, mas só fizeram “teorias magníficas” e “obras medíocres”. Sem modéstia, considera que o movimento teatral que conseguiu “atingir a representação da vida e da verdade” começou com a representação de *Les Corbeaux*, em 1882[34].

Nesse mesmo texto, Becque reconhece a importância do trabalho de André Antoine, que acolheu no Théâtre-Libre dezenas de peças de seus seguidores. Porém, como veremos a seguir, o encenador aceitou também as adaptações das narrativas de Zola e dos irmãos Goncourt, bem como as obras inspiradas por esses autores. De qualquer modo, foi no palco desse pequeno teatro que o naturalismo teatral se consolidou, em termos cênicos e dramatúrgicos.

O Repertório Naturalista do Théâtre-Libre

Antoine era um jovem ator amador, empregado da Companhia de Gás, quando criou o Théâtre-Libre, que recebeu esse nome porque iria encenar peças que não passariam pela censura. Seu teatro, situado em Montmartre, bairro parisiense boêmio e artístico, era para assinantes, que pagavam para ver os espetáculos de uma temporada. Em geral, as peças eram representadas apenas uma, duas ou três vezes. Não era um negócio lucrativo, evidentemente, mas Antoine conseguiu manter o Théâtre-Libre em atividade entre 1887 e 1894, período em que apresentou cerca de 120 peças. Nem todas se ligam ao naturalismo. Ao contrário, o ecletismo é a marca desse repertório, estrategicamente organizado para garantir o apoio de setores intelectuais diversificados. Assim, se o espetáculo de abertura do Théâtre-Libre contou com o apadrinhamento de Zola, que foi pessoalmente prestigiar a representação de *Jacques Damour*, pecinha tirada de um texto seu por Léon Hennique (1850-1935), o autor encenado em seguida foi Émile Bergerat (1845-1923), poeta e dramaturgo que nada tinha a ver com o naturalismo.

Antoine explica em suas memórias que desejava manter-se independente em relação aos movimentos literários de seu tempo, razão pela qual se colocou à disposição de dramaturgos de diferentes tendências, principalmente aqueles cujas peças haviam sido recusadas pela Comédie Française ou pelo Odéon, os dois teatros subvencionados pelo Estado. Queria, com isso, provocar discussões na imprensa, ganhar visibilidade e ampliar a sua base de sustentação. Mas o fato concreto é que, apesar do repertório eclético, o Théâtre-Libre foi inegavelmente o teatro dos naturalistas. O próprio Antoine nunca escondeu o quanto devia às ideias de Zola, chegando a afirmar, em 1890, que nos artigos reunidos no livro *Le Naturalisme au théâtre*, de 1881, o escritor "indica a maior parte dos melhoramentos que, oito anos depois, o Théâtre-Libre, nas suas modestas instalações, tentou realizar"[35].

A encenação de *Jacques Damour* revestiu-se, pois, de um significado simbólico: Antoine recebia a bênção de Zola para dar início a uma revolução teatral que, inspirada pelo naturalismo, deu origem à modernidade cênica. Como se sabe, nasce com Antoine a figura do encenador. Já no terreno da dramaturgia, as peças francesas representadas no Théâtre-Libre sob a bandeira naturalista não ficaram na história teatral como exemplos de obras-primas. Mas, vistas em conjunto, permitem que se avaliem o seu significado histórico, a ruptura que instauraram na dramaturgia da época, as inovações que buscaram alcançar.

Vimos acima que Antoine conseguiu a proteção de Zola. Acrescentemos outros dois nomes

importantes: Edmond de Goncourt (1822-1896) e Henry Becque. Vários discípulos desses escritores escreveram peças para o Théâtre-Libre – geralmente peças curtas, em um ato, as chamadas *tranches de vie* [fatias de vida] –, nas quais o naturalismo se faz presente nos temas, na linguagem, no meio social abordado e na construção das personagens. É o que veremos a seguir, destacando alguns autores e obras.

A vida em família é um dos principais assuntos dos dramaturgos naturalistas. E o retrato que apresentam dessa veneranda instituição burguesa é o mais pessimista que se pode imaginar. De um modo geral, o desentendimento, a hipocrisia e o cinismo predominam nas relações entre os cônjuges ou entre pais e filhos. A saída para o tédio ou para a infelicidade é quase sempre o adultério, quando não o jogo ou a prostituição. O autor que melhor representa essa tendência de tratar a vida em família de modo amargo e cruel é George Ancey (1860-1917), de quem Antoine encenou quatro peças. Em *Monsieur Lamblin*, o protagonista tem uma amante com o consentimento da esposa, que não quer perder as vantagens financeiras do casamento; em *Les Inséparables* (Os Inseparáveis), Gaston fica noivo de Cécile, sem saber que ela é amante de seu melhor e inseparável "amigo"; em *L'École des veufs* (A Escola dos Viúvos), um velho viúvo aceita, resignado, dividir com o filho cínico os amores de uma prostituta elegante por quem está apaixonado; e, em *La Dupe* (A Ingênua), Adèle sofre com o marido infiel, que quase acaba com a sua fortuna, que a agride fisicamente e a abandona. As situações desagradáveis do cotidiano alimentam a dramaturgia de Georges Ancey, legítimo discípulo de Henry Becque e hábil na construção dos diálogos. Em suas peças, os fracos, os ingênuos e os puros são impiedosamente massacrados pelos mais fortes.

De certa forma, a indulgência, a resignação, a hipocrisia ou o cinismo são as atitudes das personagens diante do adultério. Em *La Meule* (A Moenda), Georges Lecomte (1867-1958) põe em cena um advogado que aceita o casamento da filha com o amante da própria esposa. A situação é constrangedora, porque pai e filha sabem do adultério. Em contrapartida, o casamento salvará a família da pobreza. Situação semelhante aparece em *La Sérénade* (A Serenata), de Jean Jullien (1854-1919), na qual um homem seduz a filha de sua amante. O marido, sem forças para enfrentar um escândalo, suporta as humilhações: aceita que a filha se case com o sedutor e não expulsa a esposa de casa. Jean Jullien voltou ao tema do adultério em *L'Échéance* (À Beira da Falência), com o objetivo de realizar um "estudo psicológico". O protagonista é um homem de negócios transtornado pela proximidade da falência, prestes a suicidar-se. A mulher o salva, conseguindo dinheiro com um amigo da família, obviamente seu amante.

Tema aparentemente inesgotável, tantas as situações em que aparece, o adultério é matéria central de várias outras peças encenadas por Antoine. Entre as que se aproximam do naturalismo, destacam-se: *La Rançon* (O Resgate), de Gaston Salandri (1856-?); *Le Ménage Brésile* (O Casal Brésile), de Romain Coolus (1868-1952); *L'Affranchie* (A Libertada), de Maurice Biollay (1859-1943); *Seul* (Só), de Albert Guinon (1863-1923); *Les Fourches Caudines* (As Forcas Caudinas), de Maurice Le Corbellier (1859-1936); e *L'Amant de sa femme* (O Amante de Sua Mulher), de Aurélien Scholl (1833-1902). Curiosamente, em todas essas peças o adultério não provoca uma única vítima. No meio social elegante e rico, são o interesse, a mentira e o cinismo que determinam as relações entre marido, mulher e amante. Esse modo de retratar a vida em família tornou-se uma tendência forte do naturalismo teatral. A crítica viu no exagero pessimista um denominador comum e classificou esse tipo de peça como *comédie rosse*, ou seja, comédia amarga, cínica, cruel.

O adultério, como vimos, muitas vezes está ligado a questões financeiras. Pois a crítica à ganância, à avareza, ao casamento por interesse, ao dinheiro ganho ilicitamente está presente em várias outras peças. No universo da burguesia, sempre evocado por um ângulo pessimista, não há lugar para o amor, a sinceridade dos sentimentos, a bondade, os ideais, ainda que hipocritamente esses valores sejam exaltados. O dinheiro corrompe tudo e todos, como se vê em *La Tante Léontine* (A Tia Léontine), de Maurice Boniface (1862-1945) e Édouard Bodin, uma legítima *comédie rosse*. O enredo apresenta uma família burguesa empobrecida pela perda de sua fortuna em especulações financeiras. Para piorar a situação, o casal Dumont vê o futuro casamento da filha ameaçado, pois o noivo exige um dote milionário. A solução para todos os problemas é aceitar a reintegração da tia Léontine na família. Essa mulher reaparece na vida do irmão depois de 27 anos, com uma fortuna de mais de 1 milhão de francos, dinheiro ganho no *demi-monde*, herança de seu último amante. Que fazer? Inicialmente, Dumont é contra a reaproximação com Léontine, ao contrário da esposa, da filha e do noivo. Depois, convencido pelos outros de que o perdão é um gesto humanitário, aceita que a irmã pague o dote da filha. A peça explora com sarcasmo o cinismo da família burguesa, evidenciando que não há moral que resista a uma grande soma de dinheiro.

O pragmatismo da burguesia é também o assunto de *La Prose* (A Prosa), de Gaston Salandri. A protagonista é Berthe, uma mocinha rica que não acredita no amor e considera o casamento um negócio. O título da peça diz respeito a essa mentalidade prosaica, sem qualquer poesia, que é também a de seus pais e de seu noivo. O apego ao dinheiro é o tema de *Esther Brandès*, de

Léon Hennique, e de *La Pelote* (O Novelo), de Paul Bonnetain (1858-1899) e Lucien Descaves (1861-1949). Em ambas são as heranças de dois moribundos que geram os conflitos entre as personagens, marcados por chantagens e expedientes nada honestos. O dinheiro corrompe também as personagens de *Les Resignés* (Os Resignados), de Henry Céard (1851-1924); de *Jacques Bouchard*, de Pierre Wolff (1865-1944); e de *En Famille* (Em Família), de Oscar Méténier (1859-1913). Esta é um ato curto, que é um almoço em família. A primeira peculiaridade é a linguagem repleta de elipses, gíria, erros gramaticais, uma tentativa clara de reproduzir a oralidade dos diálogos do cotidiano. A segunda é a ironia de mostrar a união de uma família inteira – pai, mãe, dois filhos – que vive à custa de esperteza e negócios ilícitos.

Além da vida em família e da questão do dinheiro, outro tema forte do naturalismo teatral é a prostituição, que mereceu tratamento diversificado e por vezes bastante ousado para a época. Para retratar realisticamente o submundo da prostituta de rua, por exemplo, Oscar Méténier, em *La Casserole* (A Dedo-Duro), situa a ação dramática num bar ordinário, frequentado por gigolôs, bêbados e bandidos. As mulheres disputam os fregueses escancaradamente, e a linguagem é bastante adequada ao espaço e às personagens. O enredo quase não existe, pois ao autor interessava expor uma coletividade. A protagonista é a prostituta Carcasse, que vai a esse bar para se divertir e acaba assassinada por um gigolô, porque era uma *casserole*, isto é, uma informante da polícia. Para se ter uma ideia da ousadia de Méténier, leia-se a resposta que Carcasse dá a um dos fregueses que a acusa de ter roubado a carteira de um velho bêbado. "Puta, sim, mas não ladra", ela diz ("Ah! Mais non, tu sais!... Putain, tant qu'on voudra! Et encore pas pour toi, entends-tu, la Terreur! Putain, mais pas voleuse")[36]. Méténier escreveu um livro curioso, intitulado *Les Voyous au théâtre* (Os Vadios no Teatro), no qual relata como aproveitou em seus textos a experiência adquirida em cinco anos de trabalho como secretário de um delegado de polícia. Fiel ao credo naturalista, retratou os tipos com os quais conviveu.

O gosto pelo escândalo levou Paul Alexis, discípulo de Zola, a abordar a prostituição por um ângulo inusitado. Em *La Fin de Lucie Pellegrin* (O Fim de Lucie Pellegrin), ele vai ainda mais longe na pintura desse universo, colocando no palco a figura da prostituta lésbica. Autêntica *tranche de vie*, traz a ação concentrada num único espaço, fazendo coincidir o tempo ficcional com o tempo real do espectador, recurso tipicamente ilusionista. O enredo simples apresenta o que o título sugere, ou seja, os últimos momentos de vida de Lucie Pellegrin. Longe de romancear e idealizar a prostituta, Alexis a mostra consumida pela tuberculose, completamente sem dinheiro, cercada por outras prostitutas que contam a dura história de sua

vida. Lucie morre em cena, após uma última discussão com Chochotte, sua ex-companheira.

A prostituta pobre é também o pretexto para Edmond de Goncourt expor algumas teses naturalistas no romance *La Fille Élisa*. Antoine encenou a adaptação feita por Jean Ajalbert (1863-1947), que é bastante fiel ao texto original. Em termos de elaboração dramática, a peça é desigual, pois todo o interesse se concentra no segundo ato, que é o julgamento de Élisa. No primeiro, apaixonada pelo soldado Tanchon, ela não quer manter relações sexuais com ele, para não "sujá-lo". O rapaz insiste, força a situação e acaba apunhalado. Quase todo o segundo ato é a peça de defesa do advogado, no tribunal. Ele evoca com minúcias o meio miserável em que Élisa cresceu, acrescenta que a mãe era prostituta, o pai desconhecido – que doenças lhe teria passado? –, tudo para derrubar a tese da acusação, de que o crime fora premeditado, e provar que fora consequência de causas anteriores. O discurso é longo, dezesseis páginas de um texto que tem sessenta, o que o torna um singular monólogo naturalista. A repercussão da peça foi enorme, principalmente pelo alcance das denúncias sociais presentes na defesa do advogado. A censura considerou-a abusiva e proibiu que fosse apresentada no Théâtre de la Porte de Saint-Martin, após as representações privadas no Théâtre-Libre.

Além da baixa prostituição, também a alta prostituição foi assunto das peças naturalistas. Em *Valet de Coeur* (Pajem do Coração), Maurice Vaucaire (1864-1918) retrata a proximidade entre o mundo da rica burguesia e o das prostitutas elegantes. Em *Belle Petite* (Bela Pequena), André Corneau (1857-?) cria o tipo da cortesã cínica e mentirosa, amante de um conde rico a quem engana o tempo todo. A prostituição por dinheiro alimenta o enredo de *Leurs Filles* (As Filhas Delas), de Pierre Wolff. A viúva Valentine, levada por dificuldades financeiras, arruma um amante e mantém encontros com outros homens, ao mesmo tempo em que pretende preservar a honestidade da filha, fazendo-a estudar num convento. A peça aborda em ritmo de comédia a derrocada da mocinha, que segue os passos da mãe, como, aliás, previra uma personagem alcoviteira, porque "está no sangue". O encarecido conceito de hereditariedade prestava-se também para o humor dos escritores naturalistas.

A presença das camadas populares em algumas das peças acima comentadas pode ser percebida também em várias outras, que retratam as más condições de vida dos pobres, na cidade e no campo. Em *Mélie*, Georges Dacquois denuncia o duro horizonte que se abre para uma moça operária: um casamento com um rapaz de seu meio, forma de perpetuar a miséria, ou a prostituição, como sugere a amiga Zulma, ou ainda, para evitar o sofrimento, a penca de filhos. Inicialmente a personagem se inclina para o casamento, mas ao ouvir o relato de uma história

terrível – a de uma mãe que, na miséria, mata os cinco filhos porque não tinha como alimentá-los, e depois tenta o suicídio – fica impressionada e foge de casa.

Entre os dramaturgos franceses que fizeram do teatro um espaço para a discussão de problemas sociais destaca-se Eugène Brieux (1858-1932). Antoine tinha especial predileção por *Blanchette*, uma peça que retrata minuciosamente a vida simples de um casal de operários. Suas roupas, linguagem, comportamento, valores são postos em primeiro plano, contrastando com os modos burgueses e a volubilidade da filha educada num colégio de moças ricas, onde obteve um diploma de professora. O enredo se estrutura a partir das tensões originadas pelas diferenças. Élise tem vergonha dos pais, quer modificá-los, e cria tantos problemas que o rompimento se torna inevitável. O que a peça mostra, em seguida, é que as diferenças de classe são insuperáveis. A origem humilde de Élise será uma barreira para o sonhado casamento com um rapaz rico, de quem acaba se tornando amante, após sair de casa e não conseguir trabalho como professora. Brieux não doura a pílula na exposição dos problemas sociais. Sua personagem, filha de operários, sofre porque foi educada fora de seu meio. Erraram os pais, que não mediram sacrifícios para fazê-la estudar? Ou a sociedade é tão injusta que não permite a ascensão das camadas populares?

Os camponeses também motivaram alguns dramaturgos naturalistas. *Le Maître* (O Mestre), de Jean Jullien, é uma peça centrada na descrição de personagens simples, ligadas à terra, apegadas à tradição dos antepassados, avessas às novidades que um intruso ao meio sugere para melhorar a lavoura. Mais incisivo na abordagem da vida no campo é Eugène Bourgeois, autor de *Le Pendu* (O Enforcado) e *Mariage d'argent* (Casamento Por Dinheiro). A primeira é uma pequena *tranche de vie* lúgubre e violenta. Personagens simples, levadas pela força dos instintos sexuais, vivem numa noite infernal situações que culminam num suicídio e num parricídio; a segunda aborda em ritmo de comédia o tema que está no título: o enredo gira em torno das maquinações de um viúvo avarento que pretende se casar com a empregada para diminuir as despesas da casa. O dinheiro, afinal, não corrompe apenas a burguesia urbana.

Outras peças francesas representadas por Antoine poderiam ser lembradas como integrantes do repertório naturalista do Théâtre-Libre. Mas os exemplos mencionados acima são suficientes para se ter uma ideia dos temas abordados e dos principais recursos formais utilizados pelos dramaturgos. O que chama verdadeiramente a atenção nesse conjunto de autores e peças é que não haja nele nenhum dramaturgo de primeira linha e nenhuma obra-prima. É certo que o conjunto impõe-se pela importância histórica de haver modificado o rumo da dramaturgia

francesa e pelo fato de ter proporcionado a Antoine o exercício da direção teatral e da interpretação naturalista, conquistas definitivas para a modernização do teatro. Mas não deixa de ser curioso observar que a melhor dramaturgia ligada ao naturalismo nasceu e prosperou fora da França. Acompanhando o movimento teatral europeu, Antoine incorporou ao repertório do Théâtre-Libre alguns autores estrangeiros que os espectadores franceses desconheciam, entre eles os três responsáveis por elevar o teatro naturalista a um patamar até então não conquistado: Ibsen, Strindberg e Hauptmann.

Ibsen e o Espírito do Tempo

A peça de Ibsen (1828-1906) que dialoga mais de perto com o naturalismo é *Os Espectros*, publicada em 1881. Não se pense, porém, que o escritor norueguês se colocava como discípulo de Zola. As relações entre ambos não foram estreitas, até porque Ibsen tinha um conhecimento precário da língua francesa e, segundo um de seus biógrafos, odiava a aproximação, a ponto de ter explicitado, certa vez, a diferença que havia entre eles nos seguintes termos: "Zola desce ao esgoto para banhar-se nele; eu, para limpá-lo."[37] Em outra declaração, datada de 1882, disse ao crítico inglês William Archer que não tinha lido nada de Zola, mas em 1898 afirmou a um jornalista sueco que "tinha lido muita coisa dele, mas não o ciclo de romances"[38].

FIG. 37: Primeira página do manuscrito de *Casa de Boneca*, de Ibsen.

Qualquer que tenha sido o conhecimento da obra de Zola no final dos anos de 1870 e início da década seguinte, é legítimo supor que Ibsen estava a par das novas correntes de pensamento

filosófico e científico que alimentavam a literatura naturalista. Uma de suas fontes principais, segundo Christopher Innes, foram as conferências do crítico dinamarquês Georg Brandes, reunidas no livro *Principais Correntes da Literatura do Século XIX*, publicado em 1872. Já em 1874, depois de ter escrito dramas em versos como *Brand* e *Peer Gynt*, ou dramas históricos como *Os Vickings em Helgeland* e *Os Pretendentes à Coroa*, Ibsen defende o realismo como princípio estético, em carta ao tradutor inglês de suas peças, Edmund Gosse. Referindo-se a *Imperador e Galileu*, afirma que a concebeu "no estilo mais realista; a ilusão que quis produzir era a da realidade. Quis produzir a impressão no leitor de que o que estava lendo era algo que tinha realmente acontecido"[39].

Nas peças que escreveu em seguida, Ibsen debruça-se sobre assuntos contemporâneos – como pedia o novo movimento literário. Embora não sejam peças naturalistas, *Os Pilares da Sociedade* (1877) e *Casa de Boneca* (1879) são escritas em franco estilo realista: a primeira coloca em cena um negociante sem escrúpulos, que vê sua vida desmoronar, em consequência de opções mesquinhas no passado; a segunda, com seu provocativo desfecho, põe em discussão a santidade do casamento, a autoridade masculina, o direito da mulher a ter uma identidade própria, entre outras questões incômodas para a época.

No início dos anos de 1880, Ibsen é um autor consagrado nos países da Escandinávia; suas peças são vendidas aos milhares e encenadas em teatros de Oslo, Copenhague e Estocolmo. A repercussão desse enorme sucesso logo se faz sentir em outros países. Na Alemanha, torna-se em poucos anos o dramaturgo estrangeiro mais representado no país. Na Inglaterra, graças aos esforços de William Archer (1856-1924) e Bernard Shaw (1856-1950), que divulgam sua obra, faz-se conhecido, embora sofra muitas vezes a ação severa da censura. Mas, na França, em meados dos anos de 1880, Ibsen ainda é completamente desconhecido. Num artigo publicado na *Revue de L'Art Dramatique* (Revista de Arte Dramática), em 1887, Jacques Saint-Cère lamenta o fato, lembrando que ele é encenado em todo o norte da Europa e que em Berlim, no momento em que escreve, faz grande sucesso *Um Inimigo do Povo*, ao passo que na França "não se conhece nem mesmo o nome do poeta"[40].

Esse artigo chamou a atenção de Émile Zola. Saint-Cère trata Ibsen como escritor muito próximo do naturalismo, dizendo, por exemplo, que *Os Espectros* aprofunda o ultrarrealismo de *Casa de Boneca*, ao mostrar a vida tal qual ela é, com suas crueldades e tristezas. O autor, em sua opinião, teria posto em prática a ideia de que o teatro devia ter bases não apenas verdadeiras, mas também científicas, inspiradas nas teorias de Darwin. Antoine conta em suas

memórias que foi Zola quem lhe instigou a montar *Os Espectros*, evidentemente estimulado pelo artigo de Saint-Cère e por ter julgado que a peça de Ibsen afinava-se com o repertório naturalista do Théâtre-Libre[41].

De fato, não há como negar a aproximação de Ibsen com o naturalismo, na medida em que as principais personagens de *Os Espectros* são delineadas em função do meio em que vivem e uma delas carrega uma terrível doença que teria herdado do pai. Além disso, o próprio Ibsen confessou, em carta ao escritor Sophus Schandorph, que sua intenção "era produzir na mente do leitor a impressão de que ele estava experimentando algo real"[42]. Ao ator sueco August Lindberg, que se preparava para montar *Os Espectros* na Suécia, observou que a tradução devia levar em conta a naturalidade do diálogo e as diferenças entre os modos de expressão de cada personagem, que são diferentes, acrescentando: "O efeito da peça depende em grande medida em fazer o espectador sentir como se ele estivesse realmente ouvindo e vendo fatos acontecendo na vida real."[43] Zola e Antoine formularam o mesmo pensamento em muitos de seus textos. É desse efeito realista que se alimenta o naturalismo teatral, além, é claro, das ideias deterministas ligadas ao meio e à hereditariedade.

Seguramente, a figura de Osvald, o filho sifilítico que volta para casa, onde conhece a verdade sobre a vida dissoluta do pai, numa cena pungente com a mãe no terceiro ato, concentra o teor naturalista de *Os Espectros*. Mas, curiosamente, ao contrário de Zola, que leu obras de medicina para construir suas personagens, não se tem notícia de que Ibsen tenha feito o mesmo. Ou seja, ele não buscou uma base científica para demonstrar que a sexualidade desenfreada do pai está na origem da doença do filho, deixando um tanto em aberto a questão da hereditariedade por esse ângulo. Talvez por isso tenha dado importância para uma das poucas reminiscências infantis de Osvald, que relata ter fumado certa vez no cachimbo do pai. De qualquer forma, a doença é referida como um mal herdado. Além disso, o fantasma do passado ressurge quando Osvald, no final do primeiro ato, sexualmente atraído pela empregada Regina, tenta agarrá-la na sala de jantar. Sem saber que se tratava de sua meia-irmã, ele repetia o comportamento do pai, que naquele mesmo lugar seduziu a mãe de Regina, também empregada da casa, engravidando-a. Aos poucos, o passado começa a invadir o presente. À medida que Helena Alving revela o que foi a sua vida de casada ao pastor Manders, a peça sugere que são muitos os fantasmas que retornam. Não é a doença do filho que está no centro da peça – como queriam os adeptos do naturalismo no final do século XIX –, mas, digamos, a doença da sociedade hipócrita e convencional, que impede a emancipação do espírito, que reprime os

impulsos da natureza individual. Helena resume esse ponto de vista nesta fala do segundo ato:

> Quando ouvi Regina e Osvald na sala de jantar, pareceu-me estar diante de fantasmas. Mas eu quase creio que todos nós somos fantasmas, pastor Manders. Não é apenas aquilo que herdamos do pai e da mãe que revive em nós. É também todo o tipo de velhas opiniões e crenças mortas e ideias semelhantes. Elas não estão vivas em nós, mas existem e não podemos nos livrar delas. Tão logo pego um jornal para ler, tenho a impressão de que os fantasmas deslizam entre as linhas. Deve haver fantasmas que vivem em todo o país, formando uma camada espessa como a areia. E assim todos temos um medo terrível da luz.[44]

Grande parte da peça são diálogos entre o pastor Manders e Helena. Ele representa tudo o que há de pior na vida social; é um poço de convenções, com sua retórica religiosa e clichês que a sátira de Ibsen alcança com grande maestria, mostrando-o como um homem ridículo. À medida que antagoniza com ele, Helena cresce como personagem, revelando sua rebeldia e inconformidade em relação a tudo que viveu. Como já observaram alguns críticos de Ibsen, ela é a contrapartida da Nora de *Casa de Boneca*. Embora o autor tenha dito que uma peça não tem nada a ver com a outra[45], Helena, um ano depois de casada, abandona o marido, mas é convencida por Manders a voltar para casa. A inclusão desse detalhe no enredo pode significar uma resposta aos críticos que repudiaram a atitude de Nora. Helena é a Nora que não abandonou o lar, que sacrificou sua individualidade para parecer a esposa perfeita, a boa mãe de família, escondendo de todos o caráter odioso do marido. Presa às convenções sociais, quando a peça começa Helena está prestes a enterrar o passado e começar nova vida ao lado do filho. Mas os fantasmas do passado se fazem presentes, condicionando os acontecimentos e o destino das personagens diretamente envolvidas na tragédia que sobrevém: Regina, fadada à prostituição, como a mãe; Osvald, condenado à morte; Helena, no terrível desfecho da peça, sofrendo a pior consequência de não ter abandonado o marido, tendo que decidir se ajuda ou não o filho a morrer.

FIG. 38-40: Encarnações de Nora: Betty Hennings (1850-1939) na estreia de *Casa de Boneca* em Copenhague, em 1879; Vera Komissarzhevskaia (1864-1910), no Teatro de Arte de Moscou, em 1904; e Alla Nazimova (1879-1945), na malsucedida versão americana, em 1922.

Num importante estudo crítico, Francis Fergusson mostra como, na superfície, *Os Espectros* é uma peça de tese, que prova "a falsidade do casamento burguês convencional"[46], e ao mesmo tempo um *thriller*, com ações bem concatenadas, revelações surpreendentes e finais de atos que criam suspense. No entanto, por trás da superfície dessa terrível história, encontra-se, ainda que parcialmente concebida, "uma forma trágica de verdadeiro alcance poético, o resultado da mais séria e desinteressada meditação sobre a condição humana em geral"[47].

É claro que uma peça como *Os Espectros* extrapola o âmbito do naturalismo. Mas o que mais contribuiu para que fosse vista como obra representativa desse movimento artístico foram as três encenações sucessivas que teve, em três teatros de países diferentes, todos com ligações estreitas com o repertório naturalista. A primeira, em 1889, ocorreu na Freie Bühne [Cena Livre], em Berlim. Otto Brahm (1856-1912) e Paul Schlenther (1854-1916) criaram esse teatro à semelhança do Théâtre-Libre de Antoine, para fugir à ação da censura, e o inauguraram com a montagem de *Os Espectros*. Em 1890 foi o próprio Antoine que a encenou em seu teatro, fazendo ele mesmo o papel de Osvald. Em 1891, Jack Grein (1862-1935) escolheu-a para abrir o Independent Theatre of London, outra "cena livre".

A despeito do número limitado de espetáculos, a repercussão dessas montagens foi imensa.

Os aspectos desagradáveis da peça e sua contundência, postos em cena em registro naturalista, chamaram a atenção da crítica, principalmente na Inglaterra, onde os ataques a Ibsen foram o mais violentos. William Archer recolheu-os no artigo "Ghosts and Gibberings", onde podemos ler apreciações do tipo: "um repulsivo e degradante trabalho", "mórbida, doentia, imoral e repulsiva história", "um esgoto aberto e fétido"[48]. Em contrapartida, no mesmo ano de 1891, Bernard Shaw lança o importante livro *A Quintessência do Ibsenismo*, comentando de maneira positiva os temas e as novas técnicas de construção dramática empregadas pelo autor norueguês[49], que formaram a base do drama moderno no Ocidente.

Ibsen não repetiu o naturalismo que se vê em *Os Espectros*. Nas peças que escreveu em seguida o registro realista mantém-se nos diálogos, como se observa em *Um Inimigo do Povo* (1882), mas a fabulação incorpora outras tonalidades a partir de *O Pato Selvagem* (1884) e *Rosmersholm* (1886). Não deixa de ser sintomático que, na França, Ibsen passe a ser encenado pelo Théâtre de l'Oeuvre, sob a direção de Lugné-Poe (1869-1940), o mestre do teatro simbolista, e não mais por Antoine, que, justiça seja feita, também chamou a atenção dos franceses para o Ibsen não naturalista ao encenar *O Pato Selvagem* no Théâtre-Libre, em 1891.

O Naturalismo Psicológico de Strindberg

Ao contrário de Ibsen, que jamais procurou se aproximar de Zola, Strindberg (1849-1912) não se fez de rogado quando resolveu escrever peças com base no ideário naturalista. Em 29 de agosto de 1887, enviou uma cópia de *O Pai* ao escritor francês, acompanhada de uma carta, na qual se apresentava como "chefe do movimento experimental e naturalista na Suécia"[50] – como, de fato, foi visto pelos seus contemporâneos, enquanto autor de romances e contos. Depois, demonstrando conhecimento de livros como *Le Naturalisme au théâtre* e *Nos Auteurs dramatiques*, pedia a Zola que lesse sua "tentativa, no sentido indicado por vossa mão de mestre", acrescentado que *O Pai* era "um drama composto a partir da fórmula experimental, objetivando fazer valer a ação interior em detrimento dos truques teatrais, reduzir o *décor* ao mínimo e conservar a unidade de tempo o máximo possível"[51].

Zola fez uma apreciação positiva da peça, como se pode ler nestas palavras:

> Seu drama me interessou fortemente. A ideia filosófica que contém é bastante ousada, as personagens são audaciosamente colocadas. Você tirou da dúvida da paternidade efeitos potentes. Enfim, sua Laura é verdadeiramente a mulher no seu orgulho, na inconsciência e no mistério de suas qualidades e de seus defeitos. Ela ficará encravada na minha memória. Em suma, você escreveu uma obra curiosa e interessante, na qual há, principalmente perto do final, coisas muito bonitas.[52]

Apesar dos elogios, Zola não viu na peça uma manifestação clara do naturalismo. A seu ver, as personagens de Strindberg eram um tanto abstratas e não eram suficientemente explicadas e determinadas pelo meio e pela hereditariedade. Não tinham um "estado civil completo" e não lhe davam "a sensação completa da vida" que reivindicava.

As ressalvas não abalaram Strindberg, que escreveu de novo para Zola, em 11 de fevereiro de 1888, pedindo-lhe permissão para utilizar a carta como prefácio à edição francesa de *O Pai*. Evidentemente, queria chamar a atenção sobre seu nome, apelando para um padrinho ilustre. Por outro lado, parece que, pelo menos nessa altura, não concordou com as ressalvas de Zola, pois acreditava que tinha feito algo novo, como afirma ao seu editor OESterling, em carta de 22 de janeiro de 1888: "*O Pai* realiza o drama moderno e é, sob esse aspecto, algo bastante curioso. Bastante curioso porque a luta tem lugar entre as almas, é o combate dos cérebros, não a luta com golpes de punhal ou o envenenamento com suco de framboesa, como em *Les Brigands* (Os Bandidos). Os franceses de hoje procuram ainda a fórmula, mas eu a encontrei."[53] De fato, não apenas em *O Pai*, mas também em *Senhorita Júlia* e *Os Credores* Strindberg realizou o naturalismo teatral como poucos, escrevendo três incontestes obras-primas, embora não exatamente seguindo os postulados de Zola. Já nas palavras citadas acima percebe-se a ênfase

no aspecto psicológico das personagens, não no determinismo do meio e da hereditariedade, ou seja, no aspecto fisiológico. Em *O Pai* o problema central nasce do que Strindberg chama "combate de cérebros". É no curso da ação que Laura encontra o argumento decisivo para desestabilizar mentalmente o Capitão, seu marido. E é ele que fornece a ela tal argumento, ao contar-lhe a conversa que teve com um criado que teria supostamente engravidado a empregada da casa. Como saber que ele é o pai, se outros dormiram com a moça? Laura, inteligente ou maquiavelicamente, deduz que nenhum homem pode afirmar com segurança que é pai e, no meio da discussão com o marido para decidir o destino da filha – se fica em casa, no campo, desenvolvendo seus supostos dotes artísticos ou se vai estudar na cidade para se tornar professora –, desafia-o a ter certeza de que é o pai de Bertha.

Esse é o nó da peça, e a batalha entre as duas personagens em torno da dúvida instaurada por Laura concentra todo o interesse. Como na tragédia grega, a ação dramática que se vê é o desfecho de uma situação vivida ao longo de anos. O casamento é uma guerra diária que finalmente termina com a vitória do cérebro mais forte. Essa ideia de fundo naturalista aparece com clareza no final do segundo ato, neste diálogo:

> CAPITÃO – Eu sei que nesta batalha um de nós vai perecer.
> LAURA – Quem?
> CAPITÃO – O mais fraco, é claro!
> LAURA – Então o mais forte tem razão?
> CAPITÃO – Tem, sempre, pois ele é quem detém o poder.
> LAURA – Nesse caso sou eu quem tem razão.[54]

Nesse mesmo diálogo, um pouco antes, o próprio Capitão já havia admitido que Laura era mais forte que ele, que o hipnotizava acordado, que não via nem ouvia nada, que só obedecia. "Você me dava uma batata crua e me convencia de que era um pêssego", ele diz a ela. Mais adiante, quando a vitória de Laura é inconteste, seu irmão, o pastor, ao ver a loucura tomar conta do Capitão, diz a ela: "Posso ver a sua mão? Não há um traço sequer do sangue revelador, nenhum resquício do pérfido veneno! Um pequeno assassinato inocente, fora do alcance da lei."[55]

Os diálogos de *O Pai* são incisivos e mesmo violentos, reveladores de personalidades um tanto doentias, construídas com base em aspectos psicopatológicos da vida emocional. O Capitão se tortura com a dúvida da paternidade, ao passo que Laura parece ter prazer com a imposição das suas vontades – traço que a caracteriza desde a infância, como revela seu irmão – e com a destruição da saúde mental do marido.

Essa visão tão negativa da mulher tem explicações interessantes, ligadas às leituras de Strindberg, a suas obsessões e a sua vida pessoal. Martim Lamm, em sua monumental biografia do autor sueco[56], dá informações precisas acerca das circunstâncias em que *O Pai* foi escrita. Resumidamente, um dos estímulos veio da repulsa ao movimento feminista, que Ibsen encorajou ao escrever *Casa de Boneca*. Strindberg censurou o colega norueguês e em seus escritos dos anos 1884-1887 deixou clara sua forte misoginia, como se vê no prefácio do segundo volume de *Casados*, no qual escreveu coisas terríveis, responsabilizando as mulheres por todas as monstruosidades da história, as guerras, a perseguição religiosa etc. Em relação ao casamento, classificou-o como "uma forma de prostituição por contrato, que, como consequência da indolência e da ambição da mulher por poder, aprisionou o marido num estado de completa escravidão"[57]. Nesses mesmos anos, o casamento de Strindberg desmoronou, tornando-se tema do texto autobiográfico *A Defesa de um Louco*, no qual fez acusações à esposa, que são muito semelhantes às que faz o Capitão a Laura em *O Pai*. O caráter autobiográfico da peça é referido por Martin Lamm, nestes termos: "O que faz essa dramática *vivisecação* mais absorvente é que Strindberg usou o bisturi em si mesmo, descrevendo o pesadelo em que se encontrava enquanto escrevia a peça."[58] Em relação às leituras feitas na época pelo dramaturgo, encontram-se principalmente estudos na área da psicologia e da psiquiatria, como *Paradoxes psychologiques* (Paradoxos Psicológicos), de Max Nordau, e *De la suggestion* (Da Sugestão), de Hippolyte Bernheim. Neste último é que Strindberg encontrou o apoio científico de que precisava para construir a personalidade do Capitão, vítima do poder de sugestão de Laura, a partir do momento em que passa a duvidar da paternidade.

O resultado dessa soma curiosa de aspectos da vida pessoal e ficção, manias e leituras de obras científicas é uma peça em que Strindberg via a nova fórmula naturalista realizada, porque conseguira concentrar a ação no que havia de importante para mostrar no palco: a luta entre dois cérebros. Mas em *O Pai* esse nó central, que interessa apreender e desenvolver, às vezes fica em suspenso porque a peça tem outros personagens, como o médico que vem cuidar do Capitão, o Pastor, a filha Bertha, Nöjd e a Ama. Os diálogos que travam colaboram para que se compreenda o enredo, mas fazem a atenção do leitor-espectador se desviar do principal, que é a guerra psicológica entre os protagonistas.

O aperfeiçoamento da nova fórmula, que, vale dizer, é mais de Strindberg do que de Zola, se dá com *Senhorita Júlia*, escrita pouco depois de *O Pai*. Apenas três personagens em cena – das quais uma é secundária e importa pouco – e nenhuma divisão em atos, um único cenário, toda a

ação concentrada em mais uma batalha de cérebros, no tempo ficcional que coincide com o tempo real do espectador. Nas palavras de Strindberg, "a primeira Tragédia Naturalista do teatro sueco"[59]. Em 29 de novembro de 1888, em carta a Georges Brandès, o dramaturgo explicitava seu pensamento: "Dentro de todo drama há nomeadamente uma *cena*! É essa cena que eu quero; por que deveria me incomodar com todas as outras tolices e fazer seis ou oito atores ter o trabalho de aprendê-las?". Na sequência da carta, Strindberg cria uma imagem interessante, lembrando-se de que em Paris comia costeletas de carneiro e adorava a bola de carne que havia dentro delas: a noz. "'Dê-me a noz' é o que eu diria ao dramaturgo!"[60]

Em *Senhorita Júlia* essa busca pela concentração em grau máximo é perceptível: a ação se desenvolve em torno de uma única situação: numa noite de São João, Júlia, filha de um conde, se entrega a Jean, o empregado da casa. A peça tem claramente duas partes: na primeira, mais curta, o jogo entre as personagens se dá com nítida vantagem da moça, que se aproveita de sua superioridade social para se insinuar sexualmente junto ao rapaz, provocando-o com jeito coquete, mas recuando diante de suas investidas, a ponto de esbofeteá-lo. A diferença de classes é reforçada pelos sonhos que ambos contam: o dela, que é descendente – uma queda de um lugar alto –, e o dele, que é ascendente – a dificuldade para alcançar o primeiro galho de uma árvore em que deseja subir. Ele também conta uma história de quando era menino, que viu Júlia e quis morrer, pois jamais poderia sair da classe social em que nasceu.

Na segunda parte – observe-se que Strindberg não deixa o palco vazio quando os protagonistas vão para um quarto no interior da casa; enquanto a sedução acontece nos bastidores, os empregados que dançavam no celeiro, comemorando a festa de São João, vêm para a cena – é que começa verdadeiramente a batalha entre os sexos. Jean agora tem a vantagem. Seus modos bruscos e violentos em relação a uma Júlia enfraquecida moralmente dão o tom de um longo e tenso diálogo em que o mais forte vence o mais fraco. A peça se realiza na capacidade que tem o dramaturgo de levar o embate entre as duas personagens até o desfecho em que uma é destruída. As agressões de parte a parte vão num crescendo dramático extraordinário, mas é Júlia quem ouve as ofensas mais fortes, como estas, incomuns no teatro da época:

> Prostituta de lacaio! Mulher de criado! Cale a boca e saia daqui! Não lhe cabe dar lições sobre brutalidade, já que foi a mais brutal esta noite! Acha que alguma empregada se atiraria assim para um homem? Já viu alguma mulher de minha classe implorando dessa maneira? Eu nunca vi. Só animais e prostitutas.[61]

O principal traço do caráter de Jean é o ressentimento, originado pela pobreza, servilidade e

inferioridade, que condicionam o seu comportamento diante do conde. Liberado em relação a Júlia, trata-a com brutalidade. Mas tão logo ouve o conde voltar, no final da peça, sua alma de lacaio se impõe novamente. Não é uma personagem difícil de compreender: afirma-se pela beleza física, pela forte sexualidade, pela mistura de ódio e subserviência aos patrões. Psicologicamente, surge em cena limitado pelo sonho de melhorar de vida, de tornar-se proprietário de um hotel. Mas é claro que sua presença ativa uma dimensão da peça que não pode passar despercebida: a luta de classes por trás da batalha dos sexos.

Júlia, por outro lado, é um enigma. Como compreender tudo o que fez? Está louca? É o que diz Jean na fala de abertura da peça, quando conta à cozinheira Cristina que ela o tirou para dançar no celeiro. Depois a vemos em cena, num jogo de sedução perigoso, provocando o criado, fazendo-o beijar seu pé, bebendo cerveja e sendo levada por ele para o quarto, sob o pretexto de se esconder dos outros empregados que vinham para a cozinha. Seduzida, nem ela mais compreende o que se passou. Foi amor? Atração sexual? Loucura? Efeito da bebida? Fraqueza? De quem é a culpa pelo que aconteceu? Dela? De Jean? Numa fala de cunho claramente naturalista ela tenta dar uma explicação, lembrando o meio em que cresceu e a educação que recebeu: "De quem seria a culpa do que houve? De meu pai, de minha mãe ou minha? Minha? Não tenho nada de meu. Não tenho um pensamento sequer – que não tenha vindo de meu pai, uma emoção que não venha de minha mãe."[62] Antes, em outra fala, a questão da hereditariedade aparece ainda com mais clareza e uma sugestão de que a mãe de Júlia enlouqueceu:

> Você não pode estar falando sério. E, além disso, todo o mundo conhece meus segredos. Minha mãe não era bem nascida; veio ao mundo de uma família bastante humilde e foi educada com todas essas ideias modernas de igualdade dos sexos, de direitos da mulher, essas coisas... Achava que o casamento estava errado e por isso, quando meu pai a pediu, disse que jamais se tornaria sua mulher... se bem que o fizesse, depois. Vim ao mundo, ao que parece, contra a vontade de minha mãe e me deixaram selvagem, fazendo tudo que os meninos fazem, para provar que as mulheres valem tanto quanto os homens [...]. Minha mãe adoeceu... Não sei de que mal sofria, mas lembro-me que tinha ataques e que se escondia no sótão ou no jardim.[63]

Uma concessão a Zola, certamente. Levando em conta os postulados naturalistas poderíamos dizer que a mente perturbada com que Júlia entra em cena, provável herança materna, é que a perde, que a leva à cama de Jean, que a faz, na segunda parte da peça, falar coisas sem sentido, fazer projetos inviáveis de fugir com Jean, para abrir um hotel na Suíça. É quase um delírio a descrição que faz desse hotel a Cristina. E é em estado de quase hipnose que sai de cena, no desfecho trágico, com a navalha na mão, para suicidar-se.

Quando publicou *Senhorita Júlia*, Strindberg acrescentou um prefácio que é da maior

importância para a compreensão da peça. Para ele, são muitas as explicações para a queda de Júlia:

> O destino trágico da srta. Júlia foi por mim justificado por todo um conglomerado de circunstâncias: os instintos herdados da mãe; a educação errada que lhe foi imposta pelo pai; seu próprio caráter e a influência de seu noivo sobre uma mente fraca e degenerada; mais adiante e mais diretamente: o espírito festivo da noite do solstício de verão, a ausência do pai, sua própria condição física, seu interesse pelos animais, as influências excitantes da dança, a sombra da noite, a profunda influência afrodisíaca das flores e, finalmente, a oportunidade que junta o par numa sala solitária, mais a pressuposição de um homem excitado. Assim sendo, não tratei da matéria de um ponto de vista exclusivamente fisiológico ou psicológico. Não pus a culpa apenas nos instintos herdados da mãe, nem somente na sua condição física, nem exclusivamente na "imoralidade".[64]

O que se percebe nas palavras acima é que Strindberg quis ir além das lições naturalistas, embora possamos notar que Júlia, na primeira parte da peça, se comporta em função de características fisiológicas – a sexualidade pulsante da mulher –, ao passo que na segunda a vemos em sua complexidade psicológica. Mais à frente no prefácio o autor diz que não acredita "em caracteres simples no palco" e que não aceita a concepção medíocre da "imobilidade da alma", responsável pelos tipos fixos que habitam a dramaturgia convencional. Interessado no "processo psicológico" que revela as personagens, criou diálogos que obedecem a um ritmo próprio, longe da construção matematicamente simétrica dos diálogos franceses: "deixei as mentes humanas trabalharem irregularmente, como acontece na vida real"[65].

Entre outros aspectos importantes do naturalismo discutidos no prefácio vale destacar a referência à unidade de ação da peça. Strindberg afirma que aboliu a divisão em atos porque queria criar no espectador uma completa ilusão de verdade: "nossa decrescente capacidade de ilusionamento é enfraquecida nos intervalos, nos quais o espectador tem tempo para refletir e, portanto, para escapar à influência do autor-mesmerista"[66].

Antoine encenou *Senhorita Júlia* no Théâtre-Libre em 1893 e ressaltou em suas memórias que a peça causou enorme sensação. O público gostou do tema, do meio retratado e da concentração da ação dramática em uma hora e meia.

Strindberg repetiu a nova fórmula naturalista em *Os Credores*, finalizada pouco tempo depois de *Senhorita Júlia* e representada pela primeira vez em março de 1889 em Copenhague. Em carta de 29 de setembro de 1888, ao editor Joseph Seligman, informa que a escreveu para o Théâtre-Libre – Antoine não chegou a encená-la – e argumenta que é uma peça mais refinada que *Senhorita Júlia*. Diz ainda que levou a nova fórmula mais longe, acrescentando: "O enredo é excitante, como o assassinato de uma alma deve ser, a análise e a motivação são exaustivas, o ponto de vista imparcial e determinista; o autor não julga ninguém, ele simplesmente explica e

perdoa."[67] Segundo Martin Lamm, com *Os Credores* Strindberg tornou-se um dramaturgo conhecido fora da Escandinávia; a peça permaneceu no repertório dos teatros europeus por longo tempo[68].

Mais uma vez, estamos diante de uma ação concentrada no tempo e no espaço e restrita a poucas personagens: Gustav, Adolf e Tekla. Mais uma vez, assistimos a uma batalha de cérebros em que o poder de sugestão faz do mais forte o vencedor. Impressiona na peça o caráter fraco de Adolf. Em seu diálogo com Gustav – sem saber que conversa com o ex-marido da esposa – ele narra todo o processo de aniquilamento que sofreu ao longo do casamento. Aos poucos, Tekla foi se apossando de todas as suas qualidades, canibalizando-o, vampirizando sua alma. Agora, em cena, fortemente sugestionável, o vemos ser destruído por Gustav, que manipula sua mente, convencendo-o de que sofre de epilepsia e de que deve enfrentar a esposa coquete, que ele viu num barco conversando e flertando com jovens. A peça começa no meio de um diálogo entre ambos – que estão juntos há oito dias no hotel em que se passa ação. Tekla está para chegar de viagem, mas vai encontrar o marido transformado em outro homem.

A segunda batalha de cérebros se dá entre Adolf e Tekla. Embora ele demonstre ter consciência de que a mulher o destruiu como ser humano, não consegue enfrentá-la até o fim e sai de cena extenuado, doente, para que entre Gustav e tenhamos a terceira batalha. Ele, que no passado foi abandonado por ela, vem se vingar da infelicidade em que viveu durante o casamento: para resgatar a honra que lhe foi roubada, precisa roubar a dela. No diálogo, que é ouvido por Adolf numa sala ao lado, Gustav, agora revelado como ex-marido, desmascara Tekla, fazendo-a mostrar sua falsidade, sua disposição para ser seduzida por ele, ali no hotel. Ao final, Gustav se vangloria, dizendo que enganou a ambos, porque "eu sou mais forte do que vocês, e mais esperto! E a idiota foi você – E ele também"[69].

O viés naturalista está presente, claro, mas liberto das ideias de hereditariedade e determinação pelo meio. Há, por outro lado, os reflexos das leituras de obras científicas que embasam certos traços das personagens. Além de fazer Adolf altamente sugestionável, aproveitando mais uma vez o que lera em *De la suggestion*, de Hippolyte Bernheim, Strindberg lança mão da curiosa teoria da impregnação, difundida por Prosper Lucas no livro *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturalle* (Tratado Filosófico e Fisiológico da Hereditariedade Natural), e aproveitada por Émile Zola em *Madeleine Férat*. Quando Adolf conta que o filho que teve com Tekla começou a ficar parecido com o ex-marido, aos três anos de idade, Gustav não se surpreende e explica que é normal que os filhos do segundo casamento

de uma viúva sejam parecidos com o finado marido. A imaginosa teoria da impregnação apregoava que as mulheres guardavam para sempre em seu útero os caracteres do primeiro parceiro sexual, cujos traços poderiam aparecer nos filhos com outros homens.

A aproximação de Strindberg com o naturalismo continuou até 1892, mas as peças desse período não atingem uma plena realização estética. Conhecedor do repertório de Antoine, o autor baseou-se nas peças curtas de Gustave Guiches (1860-1935) e Henri Lavedan (1859-1940), que duravam cerca de quinze minutos – as chamadas *les quarts'heure* – para radicalizar sua ideia de concentração e brevidade em *Pária*, *A Mais Forte* e *Simum*. Depois, escreveu mais seis peças curtas – *Débito e Crédito*, *O Primeiro Aviso*, *Brincando com Fogo*, *Amor Materno*, *Diante da Morte* e *O Elo* –, que reuniu no volume *Peças da Vida Cínica*. Pelo título pode-se observar o diálogo com a *comédie rosse* francesa[70].

Nos anos seguintes, entre 1893 e 1897, Strindberg nada escreve para o teatro. Em 1898, *Rumo a Damasco* indica o novo caminho que vai trilhar a obra do dramaturgo, que abandona o naturalismo – apenas em *A Dança da Morte* há um retorno à guerra dos cérebros, à maneira de *O Pai* – para aprofundar em sua obra a expressão da subjetividade, que, aliás, já estava presente nas três peças acima comentadas. A ênfase no aspecto psicológico das personagens ganha agora uma dimensão maior nas chamadas peças oníricas do escritor, como *O Sonho*, nas quais se anuncia o expressionismo.

Gerhart Hauptmann
e o Naturalismo Social

O impacto do romance francês naturalista foi imenso na literatura alemã dos anos de 1880 e 1890. Zola e os irmãos Goncourt foram saudados como os grandes mestres a serem seguidos. Na dramaturgia, Ibsen é o autor mais admirado. Não é por acaso, pois, que num diálogo da peça *Antes do Nascer do Sol*, Hauptmann (1862-1946) tenha feito uma personagem afirmar que os jornais alemães falam muito em Zola e Ibsen. É uma informação, sem dúvida, mas também uma pista para percebermos com quem o dramaturgo está dialogando nessa sua peça de estreia, que deixou os berlinenses chocados e escandalizados quando foi representada no segundo espetáculo da Freie Bühne, em Berlim, em outubro de 1889.

Hauptmann foi o expoente máximo do teatro naturalista alemão, numa chave totalmente oposta à de Strindberg. Interessavam-lhe os problemas sociais, a miséria do povo, a opressão, os ideais socialistas, que pôs em discussão em suas peças mais importantes. Em *Antes do Nascer do Sol*, o diálogo com Zola fica estabelecido nos temas abordados: o alcoolismo, que aparece em cena e lembra *L'Assommoir*, e as condições de vida dos trabalhadores das minas de carvão, questão apenas referida, ecoando o romance *Germinal*.

O enredo gira em torno da ida de um jovem idealista, Loth, a uma fazenda na região de Witzdorf, com o objetivo de estudar as condições de vida dos trabalhadores das minas de carvão. Evidentemente quer denunciar a miséria em que vivem, a exploração a que são submetidos, os vícios que adquirem em tal meio etc. Coincidentemente, a fazenda em que se localizam as minas é administrada por um amigo de juventude, Hoffmann, engenheiro casado com uma das filhas do proprietário. Impressionado com um estudo que leu sobre os efeitos do alcoolismo nos Estados Unidos, Loth comenta nos diálogos com as demais personagens da família, que os membros da terceira e quarta geração de um alcoólatra podem nascer com problemas. O curioso é que isso se passa enquanto todos à mesa bebem muito, menos ele, que é um convicto abstêmio, pois quer ter filhos sadios.

Toda a ação se passa em dois dias. Mas esse curto espaço de tempo é suficiente para que a cunhada de Hoffmann, Helen, se apaixone por esse homem tão diferente de todos com quem ela convive no rude meio rural. Ele também se apaixona por ela, uma moça sensível, que estudou na cidade e voltou para o campo, onde sofre ao ver a irmã Martha e o pai alcoólatras, a madrasta manter relações sexuais com o sobrinho, com quem a família quer que se case. Desde o início,

porém, sabemos que Loth é irredutível em suas convicções sobre o alcoolismo hereditário, e nos perguntamos o que acontecerá quando ele conhecer melhor a família de Helen. No quinto ato, enquanto ouvimos os gritos de dor de Martha, que no andar de cima dará à luz um natimorto, dão-se os diálogos[71]. Num deles, o médico que cuida dela revela a Loth que ele vai entrar numa família de dipsomaníacos. Coerente com as ideias que defendeu nos atos anteriores, com boa dose de fanatismo e crença na ciência, o rapaz sacrifica os sentimentos: deixa uma carta a Helen e vai embora, pois a crê vítima de um destino do qual não pode fugir. Abre-se assim o caminho para o desfecho trágico, o suicídio de uma moça desesperada, que não vê nenhum futuro para sua vida. A cena final cria um contraponto terrível, pois o suicídio de Helen é descoberto por uma criada que dá gritos lancinantes, enquanto o velho Krause aparece completamente bêbado para balbuciar que tem duas filhas lindas.

Há fraquezas no enredo, claro, e o resumo acima não dá conta dos detalhes da peça, nos quais se encontram suas qualidades: o desenho realista das personagens do campo, com seus maus modos de novos-ricos, gastando com bebida e ócio o dinheiro ganho com a exploração do carvão na fazenda; os diálogos entre Hoffmann e Loth, cada qual com sua visão sobre as condições de vida dos trabalhadores das minas; os diálogos entre Loth e Helen, que trazem à cena temas relevantes para a época, como o feminismo; o cuidado com a *mise en scène*, que se nota nas longas rubricas preocupadas em criar no espectador o ilusionismo naturalista. A esse respeito, o próprio Hauptmann explicou que escreveu *Antes do Nascer do Sol* "para um palco que tivesse quatro paredes, não três"[72].

Nesses detalhes vislumbra-se a presença de Ibsen, como também no encaminhamento da ação dramática, que se desencadeia, como em *Os Espectros*, com a chegada de uma nova personagem ao meio em que os fatos ocorrerão. Hauptmann, embora com menos força, também faz o passado invadir a cena com o histórico de alcoolismo da família Krause.

Outro aspecto que chama a atenção em *Antes de Nascer o Sol* é a linguagem. As personagens Loth, Helen, Hoffmann e o Dr. Schimmelpfennig utilizam a norma culta do alemão, enquanto as personagens do campo falam o dialeto da Silésia, onde, aliás, Hauptmann nasceu. Isso criou dificuldades para a tradução da peça e, ao que tudo indica, em 1901, não a conheciam os principais países europeus, como França, Inglaterra e Itália. Essa foi a razão alegada por James Joyce (1882-1941), então um jovem estudioso de línguas, para enfrentar o desafio. Ele já havia aprendido o dano-norueguês para ler Ibsen no original e, para exercitar o alemão, dedicou-se no verão de 1901 a traduzir *Vor Sonnenaufgang*, dando-lhe o título de *Before Sunrise*. Para se ter

uma ideia da dificuldade da tarefa, basta dizer que Joyce deixou alguns trechos do dialeto da Silésia sem tradução[73]. Para ele, Ibsen e Hauptmann, nessa ordem, eram os dois maiores dramaturgos da época, tanto que colheu em ambos alguns procedimentos que aproveitou em sua peça *Exilados*.

Depois de *Antes do Nascer do Sol*, Hauptamnn escreveu duas outras peças – *A Festa da Paz* e *Vidas Solitárias*, ainda no registro naturalista – mas foi com a seguinte, *Os Tecelões*, em 1893, que ganhou fama internacional. Nesse "drama social", originalmente escrito no dialeto silesiano, em 1891, e logo vertido pelo próprio autor para a norma culta alemã, as questões sociais apenas referidas nos diálogos em *Antes do Nascer do Sol* agora ganham corpo em cena, com a presença de tecelões em luta contra a exploração de seu trabalho.

O efeito realista da peça é notável, em cinco atos que na verdade são quadros praticamente independentes uns dos outros, não fosse o fato de que ao final contam uma história, a da revolta dos tecelões ocorrida de fato em 1844 na Silésia. Hauptmann não cria um enredo no sentido tradicional do termo; não há uma personagem central vivendo um conflito ou uma situação que necessite de um desenlace. Cada ato expõe um dado da realidade transposta ao palco, no qual o sujeito da ação dramática é coletivo. Assim, desaparecem as questões ligadas à hereditariedade – há uma única menção, num rápido diálogo, à doença de uma criança – e avulta a importância do meio. A peça se abre com uma cena em que vários tecelões entregam o produto do seu trabalho ao feitor do patrão, o fabricante Dreissiger, na cidade de Peterswaldau. A rubrica detalha os rostos cansados e pálidos, a magreza de quem não se alimenta direito, as roupas remendadas, a pobreza que lembra "algo típico aos mendigos, que, de humilhação em humilhação, conscientes de que são apenas tolerados, estão acostumados a esconder-se o mais possível"[74]. Vemos concretamente como se dá a exploração e seus efeitos: o trabalho remunerado por valor menor que o devido, a criança que desmaia de fome, a doença que abate homens e mulheres. Em contraponto, a insensibilidade do grande capitalista e a primeira manifestação de um trabalhador, Bäcker, que se revolta com a situação.

No segundo quadro, a cena mostra as péssimas condições de trabalho dos tecelões, que ficam doentes dos olhos e dos pulmões, respirando poeira e fumaça, em ambiente iluminado inadequadamente. Mais uma vez a rubrica indica em detalhes o cenário que é uma saleta estreita com todos os apetrechos necessários aos tecelões. Nos diálogos, a revolta pela miséria, pela fome, o despontar da consciência de que a situação deve mudar, instigados por Jäger, bem vestido, bem alimentado, porque acaba de voltar de seu serviço militar.

Nada menos que dezoito personagens entram em cena no terceiro ato, que se passa num bar. Tecelões, camponeses, um ferreiro, um carpinteiro, um guarda florestal, um viajante, um policial discutem entre si, brigam por nada, conversam sobre vários assuntos, numa cena coletiva de um realismo ímpar. Claro que o assunto principal é o que ocorre na firma de Dreissiger. Liderados por Bäcker e Jäger, os tecelões cantam uma canção ofensiva ao capitalista e saem dispostos a fazer reivindicações.

Se nos dois primeiros atos, vemos como são explorados e como trabalham os tecelões, no quarto vemos como vivem os patrões. Na casa luxuosa de Dreissiger, sua esposa, o pastor Kittelhaus e o jovem Weinhold se preparam para jogar *bridge*, quando começam a ouvir a canção dos tecelões. A frente da casa está tomada por eles e não tardará para que a massa surre um delegado e invada a cena, enquanto os patrões fogem pelos fundos.

Desencadeada a revolta, que ganha enormes proporções, resta mostrá-la vitoriosa. Mas como não se pode pôr no palco mais que certo número de personagens, Hauptmann constrói o quinto ato com o recurso da narração. A cena se passa em outra cidade, Langenbielau, na casa modesta do velho Hilse, um tecelão alquebrado pelos anos de trabalho. Outras personagens chegam para contar em detalhes como foram destruídos a casa, a tinturaria e os depósitos de Dreissiger ou para contar que os tecelões estão chegando em grande número para fazer o mesmo com os teares e a casa de Dietrich. Depois, são narrados os confrontos nas ruas, o enfrentamento com a polícia, vistos da casa de Hilse. Ou seja, a ação ocorre fora do palco, um problema que Peter Szondi aborda com grande argúcia em sua análise de *Os Tecelões*, ao argumentar que o tema tratado na peça não cabe na forma dramática[75].

O quinto ato narra a luta de classes e dramatiza o individualismo de Hilse, que não adere à revolta, porque aceita a opressão em nome de princípios religiosos, acreditando na compensação depois da morte. Ironicamente, é a única vítima dos acontecimentos que morre em cena, atingido por uma bala perdida, enquanto trabalhava no tear, no desfecho da peça.

O naturalismo de *Os Tecelões* é, portanto, de natureza social. Hauptmann criou quadros de um realismo autêntico, inovando ao deixar de lado o enredo tradicional, como já observado, substituindo o destino individual pelo destino coletivo, pelo movimento de toda uma classe. Além disso, não contemplou a burguesia, trazendo para o palco toda uma massa de trabalhadores despossuídos. Mais importante, como percebeu Raymond Williams, a maior inovação de Hauptmann é que sua peça é ação, não fabulação: "a força motora é o evento, a ação, a classe articulada em revolta"[76].

Encenada na Freie Bühne em fevereiro de 1893, com enorme repercussão, já em maio *Os Tecelões* era apresentada por Antoine no Théâtre-Libre, com igual sucesso, abrindo o caminho para o reconhecimento do valor da dramaturgia de Hauptmann nos demais países europeus. O autor deu continuidade a sua obra, mas ampliou sua visão de mundo. Se por um lado lança mão dos procedimentos naturalistas em peças como *O Carroceiro Henschel* (1898), *Michael Kramer* (1900), *Rose Bernd* (1903) ou *Os Ratos* (1911), por outro incorpora traços místicos e elementos oníricos e religiosos em *A Assunção de Hanelle* (1893), *Elga* (1896) e *O Sino Submerso* (1896). Um de seus melhores críticos, Carl Friedrich Wilhelm Behl, observa que o horizonte literário de Hauptmann, em mais de quarenta peças teatrais e duas dezenas de contos e romances, extrapolou o naturalismo: ele foi um escritor que soube retratar a realidade, mas também considerar o sonho "uma fonte de conhecimento" e não perder de vista "o transcendental, o metafísico e o cósmico [...]; quanto mais viveu, mais profundamente seu espírito penetrou a esfera dos segredos eternos da existência humana"[77].

O Naturalismo e a Dramaturgia Moderna

As ideias de Zola e as peças de Becque, as inovações cênicas de Antoine, Otto Braham e Jack Grein, as peças de Ibsen, Strindberg e Hauptmann compõem um conjunto em que podemos identificar não só o naturalismo teatral, mas também as primeiras sementes da modernidade no terreno da dramaturgia e da encenação. Ou dando continuidade ou buscando novos caminhos ou se confrontando com as experiências naturalistas surgem no final dos anos de 1880 e nas duas décadas seguintes os dramaturgos e os encenadores que sedimentarão as conquistas preliminarmente obtidas.

No terreno da dramaturgia, o naturalismo chegou a praticamente todos os países europeus, mas sem o dogmatismo de Zola, já filtrado pelas apropriações particulares de Becque, Ibsen, Strindberg e Hauptmann, que serviram de modelo para os principais dramaturgos do período. Num rápido sobrevoo, percebemos, por exemplo, que na Itália o autor preferido do chamado teatro verista é Becque. O naturalismo cruel de *Les Corbeaux* e a força de seus diálogos seduziram dramaturgos como Giuseppe Giacosa (1847-1906), Marco Praga (1862-1929), Gerolamo Rovetta (1851-1910) e Camillo Antona Traversi (1857-1934), para citar os mais importantes. Na esteira do autor francês, escreveram um bom número de peças sobre o adultério, à maneira do que se vê em *La Parisienne*[78].

Já no teatro de língua alemã, Hauptmann e Ibsen são referência para autores como Arno Holz (1863-1929), Johannes Schlaf (1862-1941), Ludwig Fulda (1862-1939), Max Dreyer (1862-1946), Max Halbe (1865-1944), Ernest Rosmer (Elsa Berstein, 1866-1949), Otto Erich Hartleben (1864-1905), Georg Hirschfeld (1873-1942), Arthur Schnitzler (1862-1931) e Hermann Sudermann (1857-1928)[79]. Mas o dramaturgo que vai importar para a modernização da dramaturgia é Frank Wedekind (1864-1918), que segue os passos de Strindberg, aprofundando as sondagens psicológicas em peças como *O Despertar da Primavera* e *A Caixa de Pandora*, abrindo caminho para o forte movimento expressionista alemão das duas primeiras décadas do século XX.

Na França, o berço do naturalismo, vários dramaturgos que estrearam no Théâtre-Libre deram continuidade às suas obras, ora mantendo o registro naturalista, ora extrapolando-o. Nenhum deles – Paul Hervieu (1857-1915), Eugène Brieux, Georges de Porto-Riche (1849-1930), François de Curel (1854-1928), Henri Lavedan ou Maurice Donnay (1859-1945) – sobreviveu ao seu tempo, o que significa que não souberam acrescentar aos dados observados

da realidade aquela centelha de originalidade ou mesmo genialidade na criação dos temas, situações e personagens[80].

A ideia de que uma peça teatral deve trazer a realidade para o palco, porém indo além da mera fotografia, para captar o que está oculto pela aparência, seduziu dois dos principais dramaturgos do período: Bernard Shaw, que dialogou com o naturalismo no terreno do teatro social, e Tchékhov (1860-1904), que enveredou pelos aspectos psicológicos.

Ambos elegeram Ibsen como modelo, cada um buscando no dramaturgo norueguês a porção que interessa para os seus propósitos. Shaw, um socialista convicto, animado pelo desejo de reformar a sociedade inglesa, valorizou os diálogos em que avulta o debate de ideias. Logo, suas primeiras peças incorporam o olhar naturalista em relação a um dado da realidade, mas com um engajamento político que não teme o didatismo. Em *Widowers' Houses* (As Casas dos Viúvos) – representada pelo Independent Theatre de Jack Grein, em 1892 – a denúncia da exploração da classe trabalhadora se dá pelas ações de um *slumlord*, isto é, de um homem rico que tira grandes lucros do aluguel de quartos em cortiços. Ao mesmo tempo, a peça aborda a corrupção dos membros do Conselho do Condado de Londres, pois, como confessa o autor no prefácio à primeira edição, de 1893, sua intenção deliberada "era induzir as pessoas a votar nos candidatos progressistas na próxima eleição para o Conselho em Londres"[81].

A segunda peça de Shaw que se liga ao naturalismo é *Mrs. Warren's Profession* (A Profissão da Senhora Warren), escrita para o Independent Theatre em 1893, mas proibida de ser encenada na Inglaterra até 1925. Antes dessa data houve apenas uma representação privada em 1902. Em 1905, Arnold Daly encenou-a em Nova York e o resultado foi a prisão de toda a companhia dramática[82]. Essas informações dão uma ideia do tema explosivo abordado pelo dramaturgo, de maneira crua e incisiva: a prostituição. No centro do enredo, a filha que descobre o passado da mãe e a origem do dinheiro que lhe proporcionou uma educação esmerada. Shaw afastou-se do naturalismo nas peças que escreveu em seguida. Não mais faria "peças desagradáveis", como denominou suas primeiras criações, mas não abandonou o espírito crítico, temperando-o com muito humor e ironia em toda a sua obra, que moderniza o teatro de ideias[83].

Em relação a Tchékhov, vejamos a sua confidência a A.S. Vishnevsky: "Ibsen, você sabe, é meu autor favorito" e "*O Pato Selvagem* é minha peça predileta"[84]. Em *A Gaivota*, *O Jardim das Cerejeiras* e *As Três Irmãs* o dramaturgo russo combina procedimentos do naturalismo e do simbolismo, porque não lhe agradava ficar apenas no registro da vida como ela é. Para ele, o grande escritor é aquele que vai além, que é realista, por um lado, mas que por outro acrescenta

algo mais em sua obra, fazendo o leitor-espectador "sentir a vida como deveria ser, além de vê-la como é"[85]. Em outras palavras, o que está no horizonte de Tchékhov é conciliar a verdade artística exterior com a interior; daí a singularidade de suas personagens viverem cindidas entre a realidade concreta, mostrada em cena, e o sonho, o devaneio e a fantasia, que revelam suas almas em diálogos que mais parecem pequenos monólogos. "Naturalismo poético"[86] é a melhor definição que se pode dar às peças do escritor.

Na Rússia czarista, antes de Tchékhov, Tólstoi já havia testado o naturalismo teatral com um drama fortíssimo, *O Poder das Trevas* (1886), no qual adultério, assassinato e remorso remetem a *Thérèse Raquin*, de Zola, e a *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. Mas o autor russo que merece destaque ao lado de Tchékhov é Máximo Górki (1868-1936). Em outra vertente do naturalismo, que teve em Hauptmann seu grande modelo, ele trouxe para a cena, com acentuado cunho político, os pequenos burgueses mesquinhos e os miseráveis do submundo, em peças como *Os Pequenos Burgueses* (1901) e *Ralé* (1902)[87]. A literatura e o teatro engajados ganham outra dimensão com sua obra que se torna cada vez mais ligada à causa da revolução[88].

O que se percebe, diante do que foi exposto até aqui, é que o naturalismo, iniciando o movimento de renovação teatral, ao se opor radicalmente às convenções da "peça benfeita", ampliou o horizonte dos dramaturgos no final do século XIX e início do seguinte, apontando-lhes os caminhos para alterar os velhos procedimentos de composição de diálogos, enredos e personagens. Além disso, foi um movimento marcado pela coragem de seus principais autores, que não recuaram diante de temas controvertidos, mas importantes para a vida moderna, como sexo, religião, divórcio, reivindicações sociais e políticas, feminismo libertário.

Eric Bentley, a certa altura do estudo intitulado "As Duas Tradições do Drama Moderno", transcreve um longo trecho do prefácio que Zola escreveu para a adaptação teatral de *Thérèse Raquin* e propõe que se compreenda a importância do naturalismo nos seguintes termos: "Essas palavras [de Zola] frutificaram na década seguinte, quando Henry Becque escreveu suas duas grandes peças, quando *Os Espectros* fez de Ibsen um autor conhecido na Europa, quando André Antoine fundou o Théâtre-Libre expressamente para a produção de peças naturalistas. Esse foi o começo do *movimento moderno* na dramaturgia."[89]

A segunda tradição a que se refere Bentley é antinaturalista, representada pelo simbolismo, que teve em Maeterlinck seu autor mais representativo, especialmente empenhado na construção de uma dramaturgia voltada para a vida interior das personagens. Em suas peças, povoadas de silêncios e sonhos, desaparece o conflito dramático tradicional e a ação se constrói com

nuances, meios-tons e atmosfera poética. Também o expressionismo, já no início do século XX, virá engrossar a fileira da tradição antinaturalista, com suas peças centradas nos sonhos, angústias e visões da vida interior das personagens.

Ora, acompanhando a obra dos principais autores aqui comentados, os criadores da modernidade dramatúrgica, o que percebemos é que o diálogo que mantiveram com o naturalismo não os impediu de incorporar aspectos do simbolismo ou sondagens introspectivas em suas peças, combinando o que Bentley denomina as duas tradições do drama moderno. Se, por um lado, Shaw e Górki preferiram o registro realista do teatro social e político e o debate de ideias, por outro, Ibsen, Strindberg, Hauptmann e Tchékhov trataram de combinar os dados exteriores com a subjetividade das personagens. São dramaturgos, nas palavras de Martin Esslin, que "descobriram a magia que se esconde sob a superfície aparentemente banal da vida cotidiana, a trágica grandeza das pessoas comuns, a poesia dos silêncios e das reticências, a ironia amarga dos pensamentos reprimidos"[90].

Bibliografia

ALEXIS, Paul. *Émile Zola: Notes d'un ami*. Paris: Charpentier, 1882.

ANTOINE, André. *Le Théâtre-Libre*. Genève: Slatkine, 1979.

____. *Le Théâtre*. Paris: Les Éditions de France, 1932. V. 1

____. Émile Zola et le Théâtre. *Feuilleton de L'Information*. Paris, 4, 11 e 18 ago 1924.

____. *Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard, [S.d.].

BECQUE, Henry. *Les Corbeaux*. Paris: Les Éditions du Delta, 1970.

____. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions G. CR's, 1926. V. 7.

BEHL, C.F.W. *Gerhart Hauptmann: His Life and Work*. Tradução de Helen Taubert. Ostfriesland: Holzner-Verlag Würzburg, 1956.

BEITCHMAN, Philip. *The Theatre of Naturalism*. New York: Peter Lang, 2012.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo Como Pensador*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

____. *The Play: A Critical Anthology*. 6. ed. New Jersey: Prentice-Hall & Englewood Cliffs, 1962.

BUSNACH, William. *Trois pièces*. Paris: Charpentier, 1884.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. Cotia: Ateliê, 2012.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001.

CURATO, Baldo. *Sessant'Anni di Teatro in Italia*. Milano: M.A. Denti, 1947.

ESSLIN, Martin. *Au-delà de l'absurde*. Tradução de Francoise Vernan. Paris: Buchet-Chastel, 1970.

FERGUSSON, Francis. *The Idea of a Theatre*. New Jersey: Doubleday Anchor Books, 1954.

FURST, Lilian R.; SKRINE, Peter N. *O Naturalismo*. Tradução de João Pinguelo. Lisboa: Lysia, 1975.

HAUPTMANN, Gerhart. *Os Tecelões*. Tradução de Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São

Paulo: Brasiliense, 1968.

____. *The Dramatic Works of Gerhart Hauptmann*. New York: B.W. Huebsch, 1923. V. 1.

IBSEN, Henrik. *Les Revenants*. *Oeuvres complètes*. Tradução de P.-G. La Chesnais. Paris: Plon, 1940. T. 12.

INNES, Christopher (ed.). *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. London: Routledge, 2000.

JOLIVET, Alfred. *Le Théâtre de Strindberg*. Paris: Boivin, 1931.

KRUTCH, Joseph Wood. *The American Drama Since 1918*. New York: George Braziller, 1957.

LAMM, Martin. *August Strindberg*. Tradução de Harry G. Carlson. New York: Benjamin Blom, 1971.

LEMAÎTRE, Jules. *Impressions de théâtre*. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1898. V. 10.

LEWISOHN, Ludwig. *The Modern Drama*. New York: B.W. Buesch, 1915.

MADSEN, Borge Gedso. *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*. Seattle: University of Washington Press, 1962.

MARINELLI, Donald (ed.). *Henrik Ibsen's Ghosts: A Dramaturgical Sourcebook*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press, 1997.

MAURER, Warren R. *Gerhart Hauptmann*. Boston: Twayne, 1982.

MÉTÉNIER, Oscar. *La Casserole*. Paris: Ernest Flammarion, [S.d.].

MEYER, Michael. *Ibsen: A Biography*. New York: Doubleday, 1971.

OSBORNE, John. *The Naturalist Drama in Germany*. Manchester/New Jersey: Manchester University Press/Rowman & Littlefield, 1971.

PERKINS, Jill (ed.). *Joyce and Hauptmann: Before Sunrise: James Joyce's Translation*. California: PSP Graphics, 1978.

SAINT-CÈRE, Jacques. Un Poète du Nord: Enrick (sic) Ibsen. *Revue de L'Art Dramatique*, t. 6, avril-juin. 1887.

SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre*. Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et

Littéraires, 1900-1902, 8v.

SÉE, Edmond. *Henry Becque*. Paris: Vald. Rasmussen, 1926.

SHAW, Bernard. *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*. London: Paul Hamlyn, 1965.

____. *The Quintessence of Ibsenism*. 6 ed., New York: Hilland Wang, 1964.

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia e Outras Peças*. Tradução Guilherme da Silva Braga, São Paulo: Hedra, 2010.

____. *Strindberg's Letters, v. 1:* (*1862-1892*). Seleção, edição e tradução de Michael Robinson. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

____. *Senhorita Júlia e A Mais Forte*. Tradução de João Marschner. São Paulo: Brasiliense, 1968.

____. *Théâtre cruel et Théâtre mystique*. Prefácio e apresentação de Maurice Gravier, tradução de Marguerite Diehl. Paris: Gallimard, 1964.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VITU, Auguste. *Mille et une nuits de théâtre*. Paris: Paul Ollendorf, 1894. V. 8.

WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Eliot*. London: Chatto & Windus, 1965.

WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher (eds). *The Cambridge History of American Theatre, v. 2: 1870-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ZOLA, Émile. Prefácio. *Thérèse Raquin*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

____. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

____. *Le Naturalisme au théâtre*. Paris: François Bernouard, 1928.

____. *Nos Auteurs dramatiques*. Paris: François Bernouard, 1928.

____. *Renée*. Paris: Charpentier, 1887.

2. A CENA NATURALISTA

Walter Lima Torres

> *Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não abrisse.*[91]

São ao menos dois os princípios enunciados neste "conselho" que Denis Diderot (1713-1784) oferece ao leitor de sua obra, autor dramático ou ator. Primeiro: o autor do poema dramático e o ator, ao realizarem o movimento de transposição à cena, para serem eficazes e alcançarem *o natural*, devem ignorar o espectador. Para efeito de um novo teatro deve ser subtraído, momentaneamente, aquele para quem os agentes criativos se dirigem. Segundo: A convenção dessa parede imaginária que distingue palco e plateia, ao mesmo tempo que separa as duas polaridades fundamentais do ato teatral, prenuncia a emancipação da cena em relação à dramaturgia. Trata-se da afirmação, por meio da *quarta parede*, de uma teatralidade que, ao ser decalcada do real graças ao poema dramático e por mediação da encenação, constituiria uma realidade teatral autônoma, ignorando-se a quem se dirige, devendo o ator se concentrar, exclusivamente, na sua atuação. Do ponto de vista de uma nova cultura e prática teatral, esses princípios idealizados na segunda metade do século XVIII só encontrariam sua franca aplicação, e consequente vulgarização, a partir dos últimos anos do século XIX, na cena naturalista.

Alguns Antecedentes

A busca por uma dose de naturalidade e um tom realista se apresenta conforme as possibilidades de uma convenção estabelecida entre palco e plateia, de acordo com o comportamento criativo de cada época. O que conhecemos como naturalismo no teatro seria na verdade o resultado de uma crise precipitada, sobretudo, pela instauração de novos processos de criação artística (dramaturgia e encenação) e de produção teatral (meios de produção e organização teatral). Estava, então, em jogo a fundação de uma nova cultura e prática teatral na esteira de um conjunto de novas manifestações artísticas, formas de ver e organizar o mundo, novos protagonistas e novas perspectivas de futuro.

Pensando num brevíssimo histórico sobre a necessidade de afirmação de um certo *natural* no teatro, pode-se verificar que, num primeiro momento, os próprios autores dramáticos estimularam a busca dessa *naturalidade* no tratamento que devia ser implementado à atuação. Lembremo-nos do já célebre conselho de Shakespeare (1564-1616) por intermédio de Hamlet aos atores que visitam o palácio de Elsinor e representam o "Assassinato de Gonzaga": "quando você pintar os homens, é necessário pintá-los de forma natural. Isto é, as pessoas querem que esses retratos se assemelhem; e você não terá feito nada para isso se não conseguir fazer com que as pessoas do seu século se reconheçam aí"[92]. Essa preocupação com a comunicabilidade, com a identificação, ou melhor, com o reconhecimento entre palco e plateia, não foi diferente no caso de Molière (1622-1673) que, ao instruir seus atores na segunda metade do século XVII, em peças como *A Crítica à Escola de Mulheres* ou *Improviso de Versailles*, ambos de 1663, defendia uma atuação na comédia que buscasse o natural. Igualmente, Diderot, tanto no seu *Discurso Sobre a Poesia Dramática* escrito em 1758 quanto no *Paradoxo Sobre o Comediante*, somente publicado em 1830, foi enfático ao chamar a atenção dos agentes criativos de sua época para o fato de que "a pompa estraga tudo. O espetáculo da riqueza não é belo"[93]. E, seguindo os passos de Diderot, foi Beaumarchais (1732-1799) quem forçou a entrada em cena de novas personagens expressas por meio do diálogo em prosa, lutando a favor do natural nesse diálogo em detrimento do artificial do verso clássico reinante. O entendimento do que seria mais ou menos natural ao longo de quase três séculos de prática teatral é bastante variável, e não se pode negar uma tendência desses criadores da cena em aproximar cada vez mais palco e plateia por meio de uma operação de intimidade. Essa operação teria o firme propósito de estabelecer laços de identificação, de reconhecimento, cada vez mais eficazes, trabalhando na direção de um gesto criativo que acarretaria um vínculo de cumplicidade entre palco e plateia,

conforme o conselho de Diderot expresso na epígrafe.

Desde o romantismo – entendido aqui como o movimento que, no teatro, representou a expressão máxima do gênio criador contra as regras do classicismo – para se alcançar a cumplicidade entre atores e público, visando esse elemento natural, a História fora aplicada como disciplina auxiliar, como matéria de sustentação para a narrativa ficcional. Ao partilharem com a nascente ciência histórica a valorização do conhecimento do passado, autores dramáticos acreditavam ser, por meio de suas peças, porta-vozes de uma ideia de verdade e fiéis à *natureza* dos fatos históricos. Fosse a escola histórica alemã ou produções individuais, entre as quais se destacou fortemente a contribuição de Jules Michelet (1798-1874), defendia-se que a História, desvinculada da Filosofia, deveria ressuscitar o passado por meio de profundas e exaustivas pesquisas. Foi Victor Hugo (1802-1885), no prefácio da sua peça *Cromwell*, em 1827, quem declarava: "Somos historiadores e não críticos. Que este fato agrade ou não, pouco importa! Ele existe."[94] Quase cinquenta anos mais tarde, no movimento de observação da sociedade – de investigação, para usar um termo caro aos historiadores –, naquilo que ela possuía de natural, o exemplo de Émile Zola (1840-1902) também soa emblemático: "O impulso inicial foi fornecido pelos novos métodos científicos. A partir deles, o naturalismo renovou a crítica e a história, submetendo o homem e suas obras a uma análise exata, ciosa das circunstâncias, do meio, dos casos orgânicos."[95] Essas demandas por um autor de teatro investigador da sociedade não seduziam ainda o grande público. O teatro realista-romanesco, que imperou sobre os palcos europeus durante todo o século XIX, desfrutava de grande aceitação do público, repousando seu sucesso sobre os ombros de atores e atrizes, "sacerdotes da sagrada arte", tal como imortalizados por Anton Tchékhov (1860-1904), em 1896, na personagem Arkadina, de sua *A Gaivota*. Tratava-se de um teatro afeito aos valores da burguesia comercial e industrial que triunfava em termos financeiros, e cuja mentalidade oscilava entre o flerte com o Antigo Regime e a real apropriação dos novos meios de expressão na direção de uma sociedade republicana. Esse público, numericamente crescente, acompanhava com interesse, para seu deleite e recreação, a mesma produção ficcional que havia encontrado sua rentável reprodutibilidade no aprimoramento das regras de composição da *pièce bien faite* desde Eugène Scribe (1791-1861), autor que dominou a produção dramatúrgica da primeira metade do século XIX na França.

O dito teatro realista romanesco, cuja fórmula dramatúrgica era herdeira do drama romântico e da tragédia neoclássica, tinha como temas: a regeneração da cortesã, o arrependimento do pai

de família, o cinismo e o adultério na sociedade, o divórcio, e outras situações dramáticas mesclando conflitos entre honra, amor e moral. Como fórmula, compreendia-se o texto teatral enquanto escrita dramática que obedecia aos cânones básicos da *pièce bien faite*: exposição da situação e apresentação dos personagens; desenvolvimento lógico da ação; ápice na *scène à faire*; e conclusão com final moralizador. A esclerose dessa receita levou ao artificialismo da encenação que necessitava assim ser renovada. Advém dessa saturação uma certa maneira de se pensar o teatro e de se representar o real. O texto e a cena romanesca provam-se insuficientes como expressão de anseios e realidades sociais, não porque estas tivessem, repentinamente, se tornado mais complexas, mas porque sua diversidade e suas contradições passaram a receber a atenção de poetas, romancistas, historiadores, da igualmente jovem classe dos intelectuais. Verifica-se, então, a passagem da cena *artificial* inscrita num registro realista romanesco para uma cena que preconizava o *natural*. Consequentemente, observa-se a modificação do papel social tanto do autor dramático quanto dos atores que levavam ao palco essas novas histórias decalcadas da atualidade social.

A implementação da cena naturalista esteve fortemente vinculada aos condicionamentos sociais e políticos europeus, que se tornaram mais complexos diante de uma sociedade europeia que se industrializava. Compreender essa nova cena é considerá-la como construção voltada para a expressão da verdade social. Trata-se de um paradoxo com o qual diversos autores, críticos e diretores teatrais se defrontaram ao longo do tempo. Nesse paradoxo encerra-se o fato de que, em termos de procedimento criativo, a revolução que emanava da cena naturalista, enquanto processo de trabalho teatral, prenunciava as matrizes que constituiriam um teatro de forte crítica social e, portanto, de engajamento político evidente, que desembocaria, por sua vez, na constituição do teatro épico. Ao mesmo tempo, ela fomentava as matrizes de um teatro dito de arte ou, como afirmava o próprio André Antoine (1858-1943) a propósito de sua experiência teatral desde 1887: "O Teatro Livre viverá, como ele viveu nesses últimos três anos *para* a arte e *pela* arte."[96] É evidente que uma tendência não exclui a outra, lembre-se, naturalmente, o caso de Bertolt Brecht (1898-1956)[97].

Como movimento de modificação do modo de se conceber o teatro, tanto do ponto de vista dos seus meios de produção quanto de sua inserção política e estética, a cena naturalista foi tributária de diversos estímulos oriundos de fontes distintas, aparentemente sem relação entre si: o emprego das novas tecnologias desse final de século XIX e início do novo século, como a eletrificação no edifício teatral; o surgimento do moderno diretor teatral; o aparecimento das

ciências naturais e sociais; a emergência dos estados republicanos sustentados pelo capital de uma burguesia comercial e industrial; a opção por temas e personagens marginais que em alguma medida sinalizaria uma aguda crítica social. Em nossa análise, privilegiaremos questões intrínsecas à cena naturalista, noções inerentes à cultura e à prática teatral do período que engloba: a ênfase na análise social que fecundou a encenação do ambiente; o papel do moderno diretor teatral, fixando-se aqui no trabalho de André Antoine; a noção de uma nova trupe teatral; e a modernização da iluminação. A cena naturalista pode ser entendida, nesse caso, graças à dinâmica que envolve esses quatro segmentos complementares entre si.

A Encenação do Ambiente

Na segunda metade do século XIX, destacavam-se na vida social duas figuras que ajudaram a criar uma opinião pública por meio da imprensa: o cientista social e o jornalista. Em princípio, essas duas figuras confundiam suas vozes com a do autor teatral – *Ilusões Perdidas* de Balzac (1799-1850) é um exemplo significativo de estudo sobre a condição do jornalista. As opiniões desses profissionais, que acabaram por engendrar a passagem do homem de letras para o intelectual, e cujas produções eram expressas nos jornais, baseavam-se em uma análise investigativa da sociedade. Seus olhares se aproximaram, tendo em vista motivações similares ao descreverem com fidelidade fotográfica a realidade circundante e sobre esta formularem suas críticas e teorias para explicar a realidade social. Com esses novos ofícios se renovou o perfil do autor dramático.

Como ilustra a produção de Émile Zola, o adensamento do movimento naturalista nas artes, e em particular no teatro, encontra-se na aplicação de conceitos e procedimentos oriundos das novas disciplinas voltadas para o estudo da sociedade que incorporaram em grande medida os métodos das ciências naturais e fecundaram a atitude criativa dos autores dramáticos e o comportamento artístico dos demais agentes da cena teatral.

Esse novo autor teatral renovou a consciência do homem de letras tão fortemente reivindicado por Zola: “O naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe. A tarefa foi a mesma tanto para o escritor como para o cientista.”[98] Já vamos nos afastando assim daquele comportamento criativo fixado pelo gênio artístico natural e intempestivo caro ao romantismo. Se, por um lado, as ciências sociais e naturais são instrumentalizadoras da cena naturalista, condicionando a pena do autor e o olhar, primeiro do ensaiador dramático, e depois do moderno diretor teatral; por outro lado, esses agentes criativos foram também afetados pelas novas invenções e técnicas, agora em escala industrial, que possibilitaram o surgimento de duas novas formas narrativas e documentais: a fotografia e o cinema.

Desde a invenção da fotografia no início do século XIX e do cinema no final do mesmo século, se estabeleceu um debate acerca de suas aplicabilidades na vida social. Uma longa discussão percorreu o século em torno das novas expressões, se técnica ou arte. O fotógrafo seria uma espécie de técnico que captava e reproduzia imagens. O pintor era considerado um artista graças às suas habilidades e talentos. O *status* de arte surgiu naturalmente tarde para

essas duas expressões. Porém, independente de se obter uma resposta consensual sobre técnica e arte, interessa lembrar o estranhamento propiciado por essas duas invenções. Tanto a fotografia quanto o cinema estimularam uma discussão sobre formas de se apreender o real e enunciar uma ficção. Descrever e retratar foram dois verbos importantes que ganharam nova vitalidade a partir dessas duas formas de captar e expressar o real. Assim, documento e narrativa, bem como memória e tempo, para não nos atermos a outras categorias, passam a se interligar. A fotografia e o cinema funcionaram, em relação à cena naturalista, como catalisadores de uma nova óptica de como circunscrever, ou melhor, recriar a composição do próprio quadro da cena teatral, seu cenário, seu ambiente. Esses dois recursos influenciaram o olhar tanto do autor dramático naturalista na hora de escrever, quanto do moderno diretor teatral na sua atitude criativa ao encenar. Isso possibilitou uma nova poética para se conceber a cena imaginária que passava a oscilar, em termos temáticos, entre memória individual e memória coletiva. Ficção e documento tornaram-se assim enredados numa relação que se problematizava na obra de arte em geral e na cena naturalista em particular. Basta pensarmos, por exemplo, na experiência de Gerhart Hauptmann (1862-1946) ao escrever uma peça como *Os Tecelões*, que foi considerada propaganda revolucionária em 1893 contra Bismarck.

A fotografia impactou de maneira diferente o teatro e a pintura. Ela libertou a pintura para que esta pudesse se afirmar como arte independente do seu compromisso em retratar o real. Dessa forma, a pintura inaugurou novas convenções, como a expressa pelo movimento impressionista, que ao mesmo tempo em que considerava a realidade não se comprometia em ser-lhe fiel na composição do quadro. Tratava-se de uma impressão subjetiva do real. A representação pictórica estabelecia novos contornos para a relação entre figura e fundo. A materialidade da obra era igualmente levada em consideração e o ato de pintar era elevado ao ato de uma criação artística em si. Isso fez com que a pintura postulasse inclusive os primeiros termos de uma arte que romperia com seu caráter representacional.

Ao contrário do que sucedera na pintura, o teatro, dentro dos princípios naturalistas, se afirmou cada vez mais como uma arte representacional, cujo objetivo, em linhas gerais, era investigar e descrever os conflitos (internos e externos) do comportamento do homem segundo as influências do meio físico, operação já desenvolvida com sucesso pelo romance naturalista. Nesse caso a fotografia foi um documento importante, uma ferramenta de trabalho. A dramaturgia e a cena naturalista consolidaram um ponto de vista muito preciso a partir de um recorte bastante específico acerca da relação da arte da encenação com o próprio real, as

famosas *tranches de vies*. Objetivava-se atribuir ao espectador sua condição de *voyeur*, que encontraria sua realização mais perfeita, ou próxima desse ideal de *natural*, tempos mais tarde no século XX quando da vulgarização da narrativa romanesca no cinema. Em certa medida, parte da produção e criação cinematográficas do século XX e XXI é um prolongamento da estética naturalista. Foi do atrito entre cena e texto que advieram essas preocupações, por conta do papel ocupado pela verdade social e pelo natural em cena, seja no tocante à composição do texto teatral, isto é, a narrativa, seja no tocante à sua transposição à cena, a teatralidade.

O autor dramático, com a cumplicidade do diretor teatral, desfrutava da possibilidade de melhor investigar e recriar, criticamente, o meio físico com seus tipos sociais. Dramaturgia e cena estavam investidas da função de relatores ou cronistas da realidade, quebrando o paradigma de uma sociedade hierarquizada baseada nos modos e valores do Antigo Regime. Para o diretor teatral, a geografia, a fisiologia e a psicologia tornavam-se ferramentas para o estudo e análise minuciosa da personagem de ficção e do seu meio físico. A pesquisa realizada pelo autor dramático buscava revelar os processos sociais e humanos no interior de uma sociedade que gerava e estimulava o protagonismo de novos tipos sociais na trama da vida cotidiana. A sociedade passava a ser considerada um organismo vivo a ser dissecado em cena. Eram estudados todos os órgãos que lhe davam sustentação e sua aparente coesão social, assim como as suas doenças e desequilíbrios sociais. O autor teatral naturalista apresentava, graças a sua palavra poética, o embate do *homem natural* com uma realidade até então ofuscada pela pompa e a circunstância de um teatro que se pretendia nobre ao descrever espaços, caracteres e ações elevados provenientes de personagens que refletissem estados comportamentais e classes sociais superiores. Esse novo autor deveria encenar, segundo Zola, problemas sociais antes ignorados pelos espetáculos assistidos pela burguesia triunfante. Tratava-se, inclusive, de promover uma outra função social para o próprio teatro trazendo à cena tipos sociais alijados do processo histórico em curso. Para apresentar esses tipos era fundamental estabelecer novos espaços para a encenação de novos valores[99].

A crítica especializada e muitos autores dramáticos do período estabeleceram uma nítida oposição entre o teatro musicado e o teatro dito dramático. Apesar dessa oposição que se estende em relação ao advento de uma cena naturalista, no tocante ao gosto das plateias, vale ressaltar que se estabelecia uma competição acirrada de fundo econômico associado ao sucesso da bilheteria e ao prestígio junto à opinião pública. A atividade teatral possuía uma dinâmica comercial de grande rentabilidade nesse último quartel do século XIX. Entretanto, apesar de as

classes privilegiadas que iam ao teatro em busca de divertimento fugirem em grande parte aos conflitos sociais reais, apresentados pela cena naturalista, acabavam por se defrontar com um teatro musical em certa medida também inovador. A ópera em quatro atos, designada como cômica, com música de Georges Bizet (1838-1875) para o libreto de Henri Méilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908), *Carmen*, foi um exemplo desse tipo de estranhamento. Na esteira do sucesso de *A Dama das Camélias*, essa ópera que estreou em 1875, com grandes diálogos recitados e tomando personagens ditos do povo como Carmem e Don José, sinalizava que o teatro musical também estava sujeito a abalos na tentativa de estabelecer uma ponte mais intensa com a realidade.

A análise de alguns ambientes, sugeridos pelos autores dramáticos e garantidos em cena pelo diretor teatral, auxilia na compreensão da repercussão desse estudo social oriundo do texto teatral. O detalhamento das descrições é aqui uma característica importante, como na prescrição do ambiente preconizado por August Strindberg (1849-1912) para seu texto *Senhorita Júlia*. A disposição espacial proposta na rubrica indicia a transposição dos novos dramas sociais à cena. Na descrição para o cenário onde evoluem seus tipos, o autor anuncia nas primeiras páginas deste ato único:

> Cenário: A grande cozinha de uma casa senhorial sueca, num distrito campesino, no ano de 1880. A cozinha tem três portas, duas pequenas que levam aos quartos de Jean e de Cristina, e uma grande, de vidro e batentes duplos, abrindo para o pátio interno. Este é o único acesso para o resto da casa. Através dessas portas avistam-se parte de uma fonte com um Cupido, moitas de lilases em flor e os cimos de alguns choupos da Lombardia. Numa das paredes estão prateleiras forradas de papel recortado, sobre as quais se encontram utensílios de cozinha em cobre, ferro e zinco.
>
> À esquerda, está parte de um grande fogão em azulejos e parte de sua chaminé. À direita, o final da mesa de refeições dos empregados, junto à qual estão cadeiras. O fogão é decorado com ramos de vidoeiros. No chão, espalhados, brotos de zimbro. Na ponta da mesa há um grande pote japonês de especiarias, cheio de lilases. Há também uma geladeira e uma pia de cozinha. Sobre a porta está um sino grande e antiquado; perto dele um tubo de comunicações.
>
> Ouve-se o som de um violino, vindo de um baile no celeiro próximo.
>
> Cristina encontra-se parada diante do fogão, fritando algo. Usa um vestido de algodão leve e um grande avental. Entra Jean, usando *libré* e carregando um par de grandes botas de montaria, com esporas, que coloca em local bem visível.[100]

Nesse texto de 1888, pode-se observar com que riqueza de detalhes o autor estabeleceu o lugar tão pouco nobre para ação de sua peça, uma cozinha. E como se não bastasse localizar sua ação numa cozinha, o autor dá uma dimensão a esse espaço ficcional atribuindo-lhe forte densidade que o caracterizam para além do pitoresco ou da cor local tão cara ao romantismo. Se por um lado, trata-se da descrição de um ambiente que na hierarquia social não estaria em primeiro lugar em relação ao decoro, por outro lado essa descrição espacial, se comparada com as sumárias didascálias, por exemplo, do Ato I do *Hernani* de Victor Hugo, revela uma outra

mentalidade acerca da organização da ficção, mas também uma nova forma de apreensão do real e consequentemente da formulação de uma realidade teatral: "Um quarto de dormir. De noite. Uma vela sobre uma mesa"[101], é o suficiente para Victor Hugo[102].

Há na descrição de Victor Hugo, portanto, os elementos essenciais aos princípios do trabalho teatral no período do romantismo, onde muitas vezes o próprio autor era o ensaiador de sua peça. Porém, na descrição de Strindberg há uma vontade de precisão e de superação que se opunha ao espaço da ação dramática de maneira precodificada das representações realistas romanescas. Não há superioridade de um texto em relação a outro, ambos são reveladores de uma mentalidade cênica distinta. Com a cena naturalista a caracterização do local da ação se modificou e o espaço cênico ganhou a dianteira em relação ao espaço ficcional. Tratava-se de fazer com que o espaço da cena naturalista fosse também um agente no interior da composição dramática, da narração. Era necessário para tanto, que o espaço cênico fosse ambiente, que a cena naturalista fosse ela também narradora. Para ser agente propulsora da ação dramática, a cena deveria ganhar em teatralidade.

Outro fator de adensamento dos aspectos sensoriais da cena naturalista, e que trabalhou na direção dessa teatralidade, pode ser observado na diferença entre uma *música de cena* e uma música que *acompanha a cena*. O teatro cômico musical de grande sucesso no mesmo período era amplamente acompanhado por pequenos conjuntos musicais ou orquestras, sobretudo nos textos do teatro musicado. Na peça de Strindberg, note-se na didascália citada, que a música deveria vir *de dentro da cena*, no esforço de colaborar na descrição de um *fora de cena* que não seria, evidentemente, visto pelo espectador, somente aludido pelo texto, mas que deveria ser percebido. O autor procurava programar como desejaria que sua cena fosse percebida, para alcançar uma espécie de estereofonia na cena, ao revelar os seus diversos planos narrativos ou dramáticos, e não empregando a música somente para abrilhantar a atuação dos atores ou emoldurar a cena de forma musical.

A tentativa de estabelecer essa nova materialidade teatral levou a cena naturalista a descrever o ambiente interno da cozinha e o ambiente externo passível de ser entrevisto pelo espectador de sua poltrona. Tratava-se do universo diegético que dava a dimensão de uma continuidade de espaços, acarretando o efeito de real. A veracidade do espaço representado potencializava assim o efeito ilusionista para além do que havia sido idealizado como ilusão pictórica, fruto da perspectiva com seu ponto de fuga renascentista. Apesar de ainda fazer alusão a uma perspectiva, esta era entreposta por uma tridimensionalidade em relação à entrada

de novos objetos de cena, tridimensionais, que se opunham aos telões pintados, bem ao gosto da representação cenográfica, ou do *décor* empregado pela cena frontal desde o renascimento.

A caracterização de um ambiente passava a ser fundamental, pois ele condicionava o perfil dos novos tipos sociais que por aí circulavam – no caso do texto de Strindberg, Cozinheira e Criado – e que no caso específico dessa peça se opunham em termos dramáticos à menina Júlia, filha de um aristocrata, o Conde.

Assim, o pensamento sobre a cena naturalista, ao extrapolar o âmbito do romance experimental, como preconizava Émile Zola, contaminava em escalas diversas tanto o teatro dramático quanto o próprio teatro lírico, e caberia ao moderno diretor teatral a função de viabilizar, cenicamente, essa proposta de uma nova ambientação no lugar da antiga decoração.

O Moderno Diretor Teatral

A gênese da cena naturalista deve ser entendida como uma experiência extrema e radical no âmbito da cultura e da prática teatral de sua época, que graças a sua intensidade, e como não raro ocorre, acabou por se desdobrar para além dela própria. Como nova atitude criativa, além de acarretar uma estética particular transformou-se numa matriz para criação cênica subsequente que não se limitou a esse momento inicial e intenso e fecundou experiências posteriores diversas em termos de estilos e escolas. Escapa aos nossos propósitos aqui, mas é importante sinalizar os movimentos teatrais ulteriores ao advento do naturalismo no teatro (o Simbolismo, as Vanguardas Históricas, o Construtivismo Russo com Vsévolod Meierhold [1874-1940], o Realismo Socialista, entre outras tendências) que se articularam, criativamente, na reação de negar e/ou aderir às ideias advindas da cena naturalista. O processo de constituição da cena naturalista pode ser entendido como um movimento sinalizador, no qual se inscreve a própria modernidade teatral. Da mesma forma, os diretores teatrais posteriores ao naturalismo sistematizaram seus procedimentos criativos e suas reflexões críticas sobre a composição cênica, o trabalho do ator, as relações do teatro com a sociedade, entre outros aspectos, a partir da experiência da estética naturalista, segundo o trabalho teatral pioneiro de André Antoine e de Constantin Stanislávski (1863-1938).

Na França, em Paris, lembremo-nos da reação do poeta Paul Fort (1872-1960) que somente três anos depois da criação do Théâtre-Libre em 1887, fundava um outro teatro de arte que se chamaria Théâtre de l'Art. Nesse teatro foram montados os poetas simbolistas com a colaboração dos pintores impressionistas na realização dos cenários. O repertório, desde 1890, incluiu, entre outros textos: *Les Cenci*, de Shelley (1792-1822); *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe (1564-1593); e as peças ditas irrepresentáveis, escritas pelos poetas simbolistas. Também foram encenadas adaptações cênicas d*'O Corvo,* de Edgar Allan Poe (1809-1849) e *Le Bateau Ivre*, de Arthur Rimbaud (1854-1891), e Paul Fort ainda encenou *Pelléas e Melisande*, de Maurice Maeterlinck (1862-1949).

Dentre os legados do teatro naturalista, no entanto, aquele que parece ser um dos mais importantes foi o de provocar um movimento de consciência no comportamento criativo do moderno diretor teatral em relação ao palco e em relação às condições de produção e difusão da cena mediada, desde então, por ele próprio e sua equipe de agentes criativos.

Em termos do processo de trabalho teatral, podemos localizar, num momento anterior ao

advento da moderna encenação, o trabalho teatral do ensaiador dramático. Ele seria o agenciador do espetáculo teatral num período dito pré-moderno. Já a figura do diretor teatral associada à constituição da cena naturalista inauguraria uma fase moderna de nossa cultura e prática teatral ocidental. O que diferencia esses dois coordenadores da cena seria, resumidamente, a capacidade e o grau de juízo crítico e as ferramentas conceituais empregadas nos procedimentos criativos de transposição do texto à cena. Com a cena naturalista e o trabalho de montagem com o moderno diretor teatral passa a existir – e a se exercer – a possibilidade de se dizer alguma coisa que não se poderia dizer de outra maneira, em outro formato. A pertinência dos temas então debatidos em cena ou os personagens e questões da atualidade reivindicavam o palco, e não outro meio, como lugar político e artístico precípuo para expressão dessas ideias, desses problemas que se traduziam de forma poética pelo trabalho teatral do diretor.

Passava a ser prerrogativa da direção teatral emitir um juízo. Um juízo estético que também era político e de cunho ético. Dirigir, portanto, implicava opinar sobre problemas, colocá-los em discussão a partir da cena. O moderno diretor teatral, que surgiu na esteira da constituição da cena naturalista, se destacou como o formulador de um juízo crítico, mediador de ideias. Do ponto de vista do trabalho teatral, dirigir um texto de teatro significava igualmente coordenar a parte artística e técnica, conciliar o espiritual e o material que envolvia a representação, como dizia André Antoine[103]. Dirigir um espetáculo era dar sentido a uma questão, problematizando-a de forma poética, a partir de determinados elementos estéticos e éticos, mas, ao mesmo tempo, submeter-se ao fracasso ou ao sucesso de aceitação do público, da crítica, de seus pares e da bilheteria.

Não é por acaso que Jean Duvignaud (1921-2007) destaca, em seus estudos de sociologia do teatro, uma condição prometeica ao se referir a essa nova função personalizada pelo diretor teatral[104]. Apesar de estarmos num período de nascimento dessa arte e/ou técnica que é a encenação moderna, sob a orientação desse novo coordenador da cena, verifica-se ainda uma forte tendência textocêntrica. Porém, com o avanço dos estudos sobre a transposição destas *tranches de vies* aos palcos, observa-se com José Ortega y Gasset (1883-1955) que todo texto teatral seria deficiente, dizendo menos do que gostaria de dizer, e que toda encenação seria assim exuberante, dando a entender mais do que se proporia. Constata-se que essa ambivalência, passaria a ser a condição do trabalho de exegese de um texto dramático, que estimularia o trabalho de direção teatral. O estudo da concepção e organização de uma

linguagem teatral em particular nos sinalizaria a passagem da mentalidade do ensaiador dramático para o diretor teatral.

No interior dos movimentos naturalista e simbolista aos poucos delineou-se o perfil do moderno diretor teatral que, apesar de se considerar um porta voz do autor dramático, também se via diante da responsabilidade criativa de formular uma camada sígnica capaz de expressar sua interpretação, sua visão de certa obra dramática. Por ganhar agora uma identidade e uma assinatura, a encenação se sustentava segundo o estabelecimento de um conjunto de atitudes criativas, subjetividade orientada e coordenada pelo diretor teatral que aflorava desde a interpretação do texto da peça. Essa mediação feita pelo diretor teatral era especialmente concebida, realizada sob medida para um determinado texto. Como um chefe de orquestra, cabia ao moderno diretor teatral harmonizar os elementos da cena (cenografia, atuação, figurino, iluminação, sonoplastia etc.) para a afirmação de uma teatralidade. Inaugurava-se o momento das diversas montagens de um mesmo texto, por diretores diferentes, propondo-se distintas leituras para glória da dramaturgia e sucesso da encenação.

Esse novo princípio criativo apontou novos procedimentos de trabalho como, por exemplo, estimular os atores a se dedicar unicamente à atuação de seus personagens, "ignorando" o espectador, com sua atenção dirigida exclusivamente aos acontecimentos inerentes à cena, e não mais à plateia; libertar o conjunto de atores da camisa de força do papel-tipo e da atuação pré-codificada por meio da implementação do trabalho de um ator de composição; promover a leitura de uma mesa, como etapa inicial do trabalho teatral e procedimento obrigatório de estudo para toda equipe de criação envolvida com a montagem; discutir e interpretar o conteúdo do drama com todos os agentes criativos da cena para o estabelecimento de um conjunto harmonioso, isto é, a encenação; compreender a tese apresentada pelo drama na análise pormenorizada das suas partes para se chegar a uma nova forma de expressão conveniente a essa tese.

A tarefa não foi simples. Em uma carta de 1893 para o ator Le Bargy (1858-1936), André Antoine desabafava: "os atores nunca conhecem nada sobre as peças em que atuam"[105]. Tratava-se, em suma, da implementação de uma nova mentalidade para o trabalho teatral, de uma valorização do conceito de organicidade na operação de transposição do texto à cena, na qual os elementos da cena deviam se articular e se colocar uns em função dos outros, orientados por um sentido, resultado da síntese do pensamento da encenação. Para tanto, era necessário o melhor conhecimento das partes do texto, que se daria pelo entendimento dos objetivos

profundos pensados pelo autor dramático. Ao sistematizar o conhecimento da escrita dramática (o texto), o diretor teatral, por sua vez, estabelece os seus objetivos estéticos para formular uma escrita cênica (a encenação) personalizada.

André Antoine e o Théâtre-Libre

André Antoine foi um autodidata, apaixonado pelo teatro. Empregado na Companhia do Gás de Paris, esse ator amador de origem modesta fez sua formação pessoal ao frequentar museus, bibliotecas e, sobretudo, os teatros. Chefe de claque e figurante ocasional pelos teatros parisienses, Antoine seguia alguns cursos de arte dramática após sua jornada de trabalho. Ao postular sua candidatura ao Conservatório de Arte Dramática de Paris em 1878, aos vinte anos, foi recusado. Essa recusa por parte da instituição oficial, responsável pela formação da grande maioria dos principais nomes da cena parisiense, promoveu um efeito libertador em Antoine, como atesta Martine de Rougemont na sua apresentação sobre o *Théâtre-Libre*. Isso colocou Antoine, exclusivamente, diante de sua intuição para desencadear, no meio semiprofissional e amador, onde até então vivenciava sua prática teatral, um processo laboratorial que acarretaria no estabelecimento da cena naturalista, segundo os preceitos de Émile Zola.

Antoine era consciente, e, portanto, crítico do estado em que se achava o teatro francês naquele final do século XIX: "o teatro atual oferece ao espectador peças desinteressantes, em teatros gerenciados de forma deplorável a preços exorbitantes, com trupes sem coesão"[106]. Desgastado pela fórmula do realismo romanesco, a degradação em que se encontrava a cena teatral parisiense atingia tanto os teatros oficiais (a Comédie Française e o Odéon) quanto os principais teatros particulares (Gymnase e Vaudeville). Insistia-se em veicular um repertório de sucessos garantidos, imortalizado pela receita da *pièce bien faite*, reprisando-se os grandes autores de um passado recente – Eugène Scribe, Victorien Sardou (1831-1908), Emile Augier (1820-1889), Alexandre Dumas Filho (1824-1895), Eugène Labiche (1815-1888), Méilhac e Halévy etc. Esse repertório digestivo era assegurado pelo magnetismo e carisma de talentos como Sarah Bernhardt (1844-1923), Eleonora Duse (1858-1924), Henry Irving (1838-1905), Constant Coquelin (1841-1909), Tomaso Salvini (1829-1915), e além de ser inofensivo era legitimado pela crítica do incontornável, do formador de opinião e promotor de sucessos de bilheteria, Francisque Sarcey (1827-1899), o famoso crítico conservador do jornal *Le Temps*[107].

Antoine estava, então, sensibilizado pelo debate promovido por Zola acerca de uma nova arte: "Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne a própria origem da ciência e da arte modernas ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e vigoroso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco."[108] Nesses termos Émile Zola preconizava uma outra condição para a dramaturgia, um outro grau de entendimento da realidade e das convenções teatrais. E foi essa campanha[109]

travada publicamente pelos jornais, na qual Zola se sobressaiu, a grande motivação para Antoine criar o Théâtre-Libre.

Para levar adiante esse projeto, Antoine apostou em um conjunto de autores franceses e estrangeiros recusados pelo circuito dos teatros oficiais e comerciais: François de Curel (1854-1928), Georges de Porto Riche (1849-1930), Lev Tolstói (1828-1910), Henrik Ibsen (1828-1906), Gerhart Hauptmann, Georges Courteline (1858-1929), Eugène Brieux (1858-1932), Henry Becque (1837-1899), o próprio Zola, entre outros. Ao longo das duas primeiras fases de sua pesquisa teatral, esses foram os autores que se colocaram a serviço dessa proposta renovadora, que visava um teatro de arte com maior interesse na análise sociológica ou psicológica da situação social e das personagens.

Consideram-se as fases mais emblemáticas da atividade teatral desenvolvidas por Antoine da seguinte maneira. De 1887 até 1894 deu-se o período inicial em que Antoine animou o seu Théâtre-Libre. Tratava-se de uma atividade teatral fora do circuito oficial ou comercial, de caráter semiprofissional, dependendo da venda de assinaturas para sua sobrevivência. Seu público era composto, majoritariamente, por críticos literários, autores, pintores, jornalistas, personalidades do mundo artístico, em suma, seus próprios pares. Dessa maneira podem-se qualificar essas exibições do Théâtre-Libre como um conjunto de *soirées privées*. Em suas pequenas revistas-programas, Antoine fez o balanço das suas atividades no Théâtre-Libre, passando a limpo seus fundamentos e suas propostas, estabelecendo um sólido histórico e reafirmando seu compromisso com um teatro dito de arte[110]. Trata-se de uma importante fonte para os estudos sobre a implantação do conceito de um teatro de arte. Nesse documento, além de um histórico detalhado sobre as motivações de sua existência, encontram-se os resultados alcançados, as causas da crise atual no teatro, argumentos sobre a necessidade de um novo teatro, exposição sobre a necessidade de um novo edifício teatral, apresentação do programa artístico, propriamente dito, subdividido em obras, atores, e encenação, o regime de trabalho do grupo de amadores e, por fim, a prestação de contas do grupo, tendo em vista que não havia bilheteria e a compra de ingressos era por subscrição ou assinaturas.

A segunda etapa foi entre 1897 e 1906, e pode ser considerada uma fase de maturidade artística, na qual Antoine se colocou à frente de um teatro que ganhou o seu próprio nome e finalmente se relacionou com o que se poderia chamar de grande público, dependendo do sucesso de bilheteria para manter sua empresa como qualquer outro empreendedor. Necessidade de comercializar um produto artístico *versus* desejo de professar um teatro de arte e, portanto,

não comercial: esse foi um dilema que acompanhou o criador do Théâtre-Libre. Em busca da implementação de uma nova linguagem cênica, apresentando autores também experimentais para o período, essa etapa engloba, igualmente, uma época de importantes turnês do Théâtre Antoine fora da França, a fim de diversificar seus rendimentos e, naturalmente, com o propósito de divulgar e influenciar outras paragens onde o teatro talvez estivesse estagnado[111].

E, por fim, a etapa que vai de 1906 até 1914, às vésperas da Grande Guerra, quando Antoine foi convidado para dirigir o Teatro de l'Odéon, o segundo teatro nacional em nível de importância na França. Esse convite revelava o reconhecimento de sua trajetória artística como animador cultural, chefe de trupe, ator, diretor e sobretudo precursor de uma pesquisa de linguagem tendo por fim a implementação da cena naturalista. É desse período a sua experiência inovadora com os clássicos franceses e com Shakespeare: *O Cid*, *Psiqué*, *Andrômaca*, *Tartufo, Coriolano, Rei Lear*. Ao montar esses textos, Antoine percebeu que a linguagem do naturalismo não cabia aí. E, assim, ele optou pelo estabelecimento de um rigor histórico idealizando suas encenações, tentando dialogar com o quadro social que gerou essas mesmas obras, isto é, a Inglaterra elisabetana, o classicismo francês com a corte de Luís XIV e assim por diante. Atribui-se a Antoine o mérito de ter montado Shakespeare, reconstituindo, pela primeira vez na França, os diálogos de suas peças, que antes haviam sido livremente adaptados ao sabor de Jean-François Ducis (1733-1816).

Aliado a um rigor historiográfico, por assim dizer, inovador, percebe-se o respeito de Antoine pelos clássicos, por exemplo em relação ao caso do *Rei Lear*, peça para a qual ele solicitou a Pierre Loti uma nova tradução do texto inglês que fosse integral em relação ao original de Shakespeare. Isto é, desde a montagem de *Rei Lear*, ainda em 1904, Antoine experimenta pela primeira vez uma concepção mais natural, que rompe com a tradição romântica e com a cerimônia pomposa com que se montavam até então os autores clássicos, como é o caso de Shakespeare e Molière. Graças a uma série de telões com sugestivas vistas para cada local da ação e um jogo de cortinas na *avant-scène*, o espetáculo foi encenado como um "verdadeiro mecanismo de relojoaria"[112]. Segundo o próprio Antoine, teria sido esta a primeira vez em que na França o espectador parisiense teria tido uma completa percepção do drama shakespeariano. Os quadros, caracterizando os diversos lugares das ações da tragédia, se sucediam sem interrupções ou prejuízo ao ritmo da própria ação, estabelecendo uma síntese entre cena e texto.

Ainda em relação ao seu tratamento dos textos ditos clássicos ao aplicar os princípios do

naturalismo no teatro, pode-se lembrar de sua montagem de 1907 para o *Tartufo* de Molière, em que a concepção naturalista de Antoine se manifestou no desmembramento da casa de Orgon. Isto é, Antoine fez elaborar quatro lugares distintos para o espaço único da ação: jardim da casa, sala de visitas da família, *boudoir* ou toucador de Elmira e a galeria. Dessa maneira, por meio desse expediente, em relação ao espaço constata-se um procedimento de secção do lugar da ação única preconizada pelo texto clássico. Antoine permitia ao seu espectador adentrar na intimidade de uma rica família burguesa do período de Luís XIV.

Em 1903, Antoine pronunciou em Paris sua célebre *Causerie sur la mise en scène* (Conversas Sobre a Encenação) em que se encontra, minimamente sintetizada, sua proposta de trabalho para o estabelecimento de uma lógica naturalista na compreensão do texto teatral, no movimento de transposição da página ao palco. Ele retomou aí as ideias já expressas no seu *Théâtre-Libre*, que enfeixa sua experiência desde 1887. Apesar do termo *mise en scène* já ser empregado antes, foi somente nos últimos anos do século XIX que assumiu o significado que possui até hoje, instaurando uma modernidade em detrimento do que era unicamente a *régie* do espetáculo.

Antoine preconizava então, com clareza, que a encenação seria uma arte moderna em relação aos procedimentos habituais para montagem de uma peça. Tratava-se de uma arte autônoma que não teria mais relação com as fórmulas de pré-codificação recorrentes até então: "É preciso repetir que a encenação é uma arte que acaba de nascer; e que nada, absolutamente nada, antes do século passado, antes do teatro de intriga e de situações, tinha determinado sua eclosão."[113]A função da encenação, segundo Antoine, partia do pressuposto de que o meio deve condicionar os comportamentos dos personagens. Tratava-se de definição específica acerca do quadro social em que se inscrevia a ação dramática proposta pela peça. "Na minha opinião, a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria – e na verdade é o caso mais frequente hoje – não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera."[114] Em certa medida, essa é a mesma ênfase encontrada, em termos dramatúrgicos, no texto didascálico de Strindberg para *Senhorita Júlia*. Antoine não se cansou de preconizar uma condição específica para o espaço cênico que era a de se tornar meio, ambiente, lugar de teatralidade que denunciaria a condição dos personagens, confundindo-se aí a realidade e a sua aparência. Esse fato ia ao encontro de uma atuação circunscrita por essa nova forma de pensar o espaço, como foi, por exemplo, a montagem do *Tartufo* com o espaço seccionado.

A análise do homem com seus conflitos internos e externos é o que deve ser considerado pela cena naturalista, e Antoine demonstrou saber muito bem que o homem é um ser histórico e, como tal, sua trajetória de vida se inscreve no tempo e no espaço em meio à materialidade de objetos, utensílios, que são as marcas da sua existência e são tidos nesse caso como objetos de cena. Dessa forma, o espaço cênico é sinônimo de memória. Lugar de inscrição da passagem do tempo ficcional, o ambiente passa a afetar a atuação dos papéis. "Seria necessário, nas decorações de interior, não temer a profusão de pequenos objetos, a diversidade dos pequenos acessórios. Nada melhor do que isto para dar a um interior um aspecto habitável. São essas coisas imperceptíveis que fazem o sentido íntimo, o caráter profundo do meio que se quis reconstituir."[115] A condição da caracterização dos personagens é um outro ponto a ser discutido. Trata-se de um trabalho de adequação às necessidades da linguagem do espetáculo, da composição da cena, e que deve ser acompanhado pelo ajuste dos figurinos aos respectivos personagens ficcionais. É preciso que os atores revejam seus comportamentos em relação às condições de caracterização de seus papéis:

> Lembre-se do "endomingamento" de nossas atrizes. Elas se vestem menos para determinar suas personagens do que para servir de manequins vivos aos costureiros, às modistas. Arrumam-se para entrar em cena com o mesmo cuidado e a mesma coqueteria de quem vai às compras. Vejam a *toilette* de nossas *soubrettes*, cobertas de diamantes, calçadas com botinas de cinco luízes. Vejam a repugnância de nossos artistas de deixar o ambiente teatral onde eles se pavoneiam e notem em nossos cenários as portas se abrirem majestosamente, de par em par, como no Louvre ou em Versailles. Todo mundo está em traje de gala e quer aparecer da forma mais vantajosa possível diante do público. O velho instinto sobrevive e se transmite de geração em geração.[116]

Antoine é taxativo diante do comportamento vaidoso dos atores que não estavam habituados à adequação dos seus figurinos aos papéis que deveriam representar. Tratava-se de uma busca por um "espírito" de conjunto, o que acabava, necessariamente, por imprimir um sentido ético e estético no respeito, por parte dos atores, à encenação, que por sua vez investia no seu estatuto de obra de arte.

Para que houvesse uma unidade a respeitar era preciso uma liderança estética. Antoine chama a atenção para a necessária divisão do trabalho teatral que se instaura entre os agentes criativos da cena e os agentes produtivos do espetáculo. "Ser diretor", dizia ele, "em primeiro lugar, é uma profissão. Ser encenador – ou ensaiador – é uma arte."[117] Aqui Antoine defendia o fato de que nesse período os teatros possuíam os seus próprios diretores administrativos e/ou comerciais, uma espécie de empresário, de gerente comercial. Eles nem sempre eram os ensaiadores das peças que, entretanto, escolhiam para serem encenadas com base em seu potencial lucrativo. Os diretores dos teatros eram considerados como os agentes produtivos,

isto é, os proprietários do capital. Eles eram quase sempre os arrendatários do edifício teatral, e trabalhavam, positivamente, na promoção e comercialização do espetáculo enquanto um produto. Em contrapartida, Antoine especificava que tanto o moderno diretor teatral, quanto o ensaiador dramático eram para ele artistas, unidos que estavam entre si, pelo interesse comum acerca da transposição artística do texto teatral e seus procedimentos para o estabelecimento da encenação.

Outro aspecto importante salientado por Antoine é a sua percepção acerca do que modernamente chamaríamos de direção da cena e de direção de atores. Além de ter que modernizar os elementos visuais da cena, introduzindo objetos tridimensionais decalcados do real com uma preocupação sociológica e banindo os telões de fundo e o cenário decorativo em papel cartão, era necessário, igualmente, orientar e dirigir os atores em suas atuações, no desempenho de seus personagens, induzindo-os a uma composição psicológica que fugisse do jogo pré-codificado dos papéis-tipos.

> Quando, pela primeira vez, tive que encenar uma obra, percebi claramente que o trabalho se dividia em duas partes distintas: uma inteiramente material, isto é, a constituição do cenário servindo de meio para a ação, a marcação e o agrupamento das personagens; outra imaterial, ou seja, a interpretação e o movimento do diálogo.[118]

A percepção dessa parte *imaterial* e intangível no trabalho teatral que é a atuação dos atores, foi alvo de muitas críticas de Antoine ao Conservatório Dramático, desde a organização de seu conjunto artístico em 1887. Por não encontrar atores profissionais que se interessassem por sua experiência nesse início, Antoine acabou trabalhando com atores amadores que eram incentivados a comporem seus personagens, ao invés de adequarem-se aos papéis-tipos característicos daquela dinâmica criativa. Advém daí a necessidade de se repensar a dinâmica de trabalho e a natureza de um conjunto artístico mais harmônico e coeso com o estabelecimento de uma nova mentalidade acerca do trabalho com um coletivo de atores.

A Noção de Trupe Teatral Moderna

Tanto André Antoine na França quanto Constantin Stanislávski na Rússia, devido às suas experiências cênicas, reformularam a noção de trupe teatral graças ao estabelecimento de novas relações entre os agentes criativos da cena naturalista. De forma indireta as experiências de ambos atingiram a todos os envolvidos na transposição do texto à cena. O trabalho do ator, em sua relação com o papel escrito por um autor visando à criação da personagem, foi o mais afetado. A atuação dos atores passava a ser decorrência de um processo individualizado, fundado na subjetividade do intérprete, por meio de manifestação criativa particular e não mais se fixando em papéis pré-codificados.

Os critérios de constituição de uma trupe teatral estável se modificam ao longo do tempo de acordo com a própria dinâmica da vida social e teatral e, sobretudo, diante das particularidades nas relações entre a iniciativa privada e as instituições públicas. Entretanto, ao longo da segunda metade do século XIX, até o surgimento da figura do moderno diretor teatral, na virada do século XIX para o XX, consideramos que a atividade de uma trupe teatral era condicionada por um sistema estelar. Havia a presença de um ator-vedete que elegia certos critérios (protagonismo, marcações, papéis, jogo de ator, publicidade de seu nome etc.), influenciando, sobretudo, na seleção dos artistas coadjuvantes. Esse sistema estelar advém do fato de que neste momento as companhias teatrais promoviam-se e ganhavam notoriedade junto ao público graças a esse mesmo ator-vedete. Normalmente, ele era o patrão da sua própria companhia, que era reestruturada a cada temporada pela incorporação ou dispensa de seus atores. Era para esse "monstro sagrado"[119] que o autor dramático escrevia papéis sob medida. Baseando-se na personalidade de cada artista, os autores acabaram por promover artisticamente esses expoentes da cena, celebrizando-os socialmente. Justificavam-se, assim, associações entre ator e autor. Um fenômeno como o de Sarah Bernhardt é parcialmente explicado pela pena de Victorien Sardou, que escreveu para ela inúmeras peças. Ou, ainda, o êxito de Eleonora Duse, para quem Gabriele D'Annunzio dedicou boa parte de sua produção. A trupe se completava, portanto, com os demais atores necessários a atender a distribuição dos papéis e a marcação na encenação do texto. Cumprindo as suas partes, interpretando seus papéis-tipo, esses colaboradores são especialistas na atuação de papéis-tipo. Cenicamente, podemos visualizar a atuação desse ator-vedete, que faz sua entrada em cena pelo meio do palco, ocupando em seguida o seu centro geográfico, diante da caixa do ponto, com o conjunto de atores-tipo evoluindo na sua órbita. Ou como na avaliação de Antoine: "A Comédie Française se acha hoje na mesma situação em que

estão os demais teatros parisienses, onde o sistema de *vedetes* fez e faz tanto mal à arte dramática. Em todo teatro, nós encontramos o brilho de um ou dois artistas de primeira ordem, em torno dos quais tudo gravita e para os quais tudo está organizado."[120]

Não se trata de desvalorizar o trabalho desses atores, expoentes da atuação e detentores de forte carisma e técnica vocal e corporal que atingem os seus objetivos, em princípio, ou seja, impressionar o seu público. Entrava em cena uma proposta nova que superasse esse estágio no qual somente um grande ator se destacava sobre o palco para sua glória individual. "A arte do ator não se apoiará mais, como no repertório precedente, sobre as qualidades físicas, os dons naturais; ele viverá de verdade, da observação, do estudo direto da natureza."[121] Antoine procurava estimular um trabalho de conjunto na busca por romper imediatamente com o antigo hábito onde o autor, acompanhado pelo ensaiador, simplesmente distribuía as respectivas partes do manuscrito destinadas aos atores e organizava a marcação das cenas e a montagem do texto[122].

E esse modelo de uma nova trupe trabalhando em conjunto foi percebido por Antoine ao assistir a trupe dos Meininger em 1888, em Bruxelas. A trupe alemã do Duque de Saxe-Meininger (1826-1914), com direção artística do próprio duque, auxiliado pela sua esposa, a atriz Ellen Franz (1839-1923), era ensaiada dentro de forte rigor histórico pelo ensaiador Ludwig Chronegck (1837-1891)[123]. "Eu vou colocar um pouco disso que eu vi lá no drama dos Goncourt e na *Morte do Duque d'Enghien*."[124] Antoine expôs, detalhadamente, suas impressões sobre esse conjunto artístico, numa carta enviada a Francisque Sarcey. A carta foi publicada no folhetim do jornal *Le Temps* e nela constam as principais impressões de Antoine sobre alguns dos espetáculos que assistiu na ocasião: *Guilherme Tell* de Schiller, e *A Décima Segunda Noite* e *Conto de Inverno* de Shakespeare. O que Antoine resolveu implementar sob a influência da trupe alemã foi uma inversão hierárquica no modo de produção e criação cênica. A liderança da trupe estaria nas mãos do diretor teatral e não mais sob o controle do grande ator. Estava em questão a possibilidade de estabelecimento de um conjunto de atores que trabalhasse de forma uníssona e harmoniosa na direção de um sentido comum para o texto, transposto à cena com a mediação artística do diretor teatral. Segundo Antoine "o modelo para uma trupe de conjunto estaria baseado na reunião de uns trinta atores de qualidade equivalente, de talentos médios, com personalidades simples, que se submetessem sempre que necessário à lei fundamental do conjunto"[125].

O ponto mais destacado por Antoine é relativo ao tratamento dado pela encenação à

figuração ou à comparsaria, que está presente sobre o palco, sobretudo quando da necessidade de número elevado de personagens para se compor as cenas de multidão.

> É que a figuração deles não tem nada haver com a nossa, que é composta por elementos convocados ao acaso, por participantes contratados na última hora para os ensaios gerais, mal caracterizados e com pouco jeito para trajar seus peculiares figurinos. [...] A imobilidade é severamente recomendada pelo pessoal de nossos teatros, enquanto que lá, os comparsas nas montagens dos Meininger devem atuar, representar suas personagens. [...] O quadro se apresenta completo e de qualquer lado da plateia que se olhe para o palco ele sempre se detêm sobre um detalhe referente a situação ou aos personagens.[126]

Antoine ficou entusiasmado com o tratamento dado a encenação que envolve tanto os atores principais quanto os figurantes. Os Meininger em suas montagens primavam pela expressividade do conjunto, isto é, um jogo de reação e participação dos figurantes em função do desenvolvimento da ação principal, não se tratando mais de fazer paisagem de fundo aos grandes atores em primeiro plano.

Antoine chama atenção para o fato de que se a trupe conta em média com setenta atores dos dois sexos, todos aqueles que não entram na distribuição da peça com personagens fixos, devem estar presentes na figuração do espetáculo, todas as noites. Se vinte atores estão ocupados com os personagens principais da peça, os demais devem se distribuir, liderados por um ator, em grupos e subgrupos para comporem uma figuração inteligente, expressiva, de conjunto em diálogo com a cena gerando coesão de sentido à encenação.

Outro aspecto destacado é relativo ao emolduramento da cena e à reclusão dos atores no interior do quadro do palco sem romper com a quarta parede:

> Um outro detalhe bastante característico é a proibição formal feita aos atores e aos figurantes de nunca ultrapassarem a moldura propriamente dita do palco. E eu não vi sequer um único ator, numa dúzia de apresentações, se aproximar mais do que uns dois metros na direção da caixa do ponto. Igual proibição também é a de olhar para a plateia, que aliais se mantém apagada. Quase todas as cenas principais são representadas em terceiro plano, com os figurantes virando-se de costas e olhando os atores localizados no fundo da cena.[127]

Concretiza-se aqui nas palavras de Antoine sobre as apresentações da trupe alemã o que preconizava Diderot no século XVIII em seu *Discurso Sobre a Poesia Dramática*: a atuação que ignora o espectador chega ao ponto em que os atores em cena podem até dar as costas aos espectadores. A autonomia da realidade teatral é exposta desde o palco, por trás da quarta parede, e o ator se dirige ao espectador indiretamente, subordinado por um jogo de cena introvertido.

Numa espécie de atualização do Regimento do Théâtre-Libre, Antoine, depois de ter assistido aos espetáculos dos Meininger, escreve o seguinte sobre a dinâmica de trabalho dessa

nova trupe:

> O Théâtre-Libre comportará uma *trupe* de trinta e cinco artistas dos dois sexos. Eles receberão seus salários anualmente e terão participação nos lucros. Eles atuarão em todos os papéis que a Direção lhes indicar. Os papéis importantes serão alternados na mesma montagem por mais de um artista. Os nomes desses artistas nunca aparecerão nos cartazes públicos, os quais mencionarão simplesmente a hora do espetáculo, a obra representada e o autor dessa obra.[128]

Como se nota, aos meios expressivos é necessário adequar as condições de produção com uma participação dos atores nos lucros da empresa. Antoine compreendeu que o maior capital de uma empresa teatral era a sua trupe e o conjunto de títulos em seu repertório. Associar os atores da trupe numa coparticipação em relação aos lucros ajudava a fixá-los em torno de um projeto comum. Manter a regularidade de um repertório seria trabalhar na direção da diversificação de encenações a serem oferecidas ao público, pois apesar de julgar necessária a reforma que encampou, Antoine sabia que o teatro era um negócio empresarial, cuja sobrevivência estava na adesão do espectador, do público pagante em função de uma variedade de escolha.

Com o primado dos estados republicanos e com uma pesquisa para além da cor local preconizada pelo romantismo, na direção da verdade e do natural foi que esses novos conjuntos artísticos caminharam como portadores de um novo espírito artístico, livre dos dogmas e preceitos classicizantes gerados no âmbito da arte normativa do Antigo Regime. Por fim, os princípios que nortearam o surgimento da cena naturalista foram se difundindo. E pouco a pouco, surgiram novas empresas e companhias como a implementada por André Antoine na França. Foi a partir do trabalho teatral pioneiro de Antoine que conjuntos artísticos amadores e semiprofissionais espalhados pela Europa e América, estabeleceram um comportamento criativo novo, sempre condicionado por uma forte dose de cientificismo e objetividade no tratamento da realidade teatral: ainda em Paris, Paul Fort fundou o seu Théâtre de l'Art em 1891; Lugné-Poe criou o Theatre de l'Oeuvre em 1893; a Freie Bühne de Berlim, uma associação literária, foi fundada em 1889 por Otto Brahm que montou os autores mais importantes do naturalismo, como Hauptmann, Holz e Ibsen; o Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1897 por Constantin Stanislávski e Nemiróvitch- Dântchenko se destacou por sua colaboração com Anton Tchékhov; em Londres, o Independent Theatre, fundado pelo crítico e empresário J.T. Grein, estreou em 1891 com Ibsen e abriu caminho para a obra de Bernard Shaw; em 1912, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a primeira Companhia Dramática Nacional, dirigida e ensaiada por Eduardo Victorino, também se deixou influenciar pelas ideias acerca do naturalismo no teatro; o Theatre Guild, foi uma sociedade teatral fundada em Nova

York, mais tardiamente em 1919, com a finalidade de montar peças não comerciais.

As iniciativas desses conjuntos artísticos, a exemplo do Théâtre-Libre de Antoine, podem ser consideradas pioneiras, tendo em vista que se tratava, no início de suas atividades, de um teatro sustentado por subscrições e assinaturas, um teatro de certa forma alternativo em termos de estética e repertório em relação aos parâmetros existentes. Uma tendência teatral que surgia em oposição ao sistema teatral estabelecido pelas produções dos grandes teatros nacionais calcadas no realismo romanesco e nas fórmulas da *pièce bien faite*.

A Modernização da Iluminação

Até 1820 a rotina do sistema de iluminação nos edifícios teatrais pouco havia se modificado: velas, lâmpadas a petróleo, azeite, acetileno, bicos de gás. O emprego sistemático do gás na iluminação urbana se estabelece por volta de 1815. Ele se tornou a grande vedete dos espetáculos teatrais, fazendo sua entrada sobre os palcos no ano de 1822, na Ópera de Paris, quando da encenação do título bem sugestivo, *Aladim ou a Lâmpada Maravilhosa*, com decoração de Ciceri (1782-1868) e Daguerre (1787-1851). Apesar desse novo sistema de iluminação, há notícias da manutenção dos famosos *quinquets*[129] até 1840.

Pode-se considerar que, inicialmente, a disposição das fontes luminosas em relação ao palco foi a seguinte: a tradicional ribalta, formada pelo conjunto de diversas lâmpadas localizadas no chão do proscênio, simetricamente divididas entre a direita e a esquerda da cúpula do ponto, cuja incidência se verifica de baixo para cima; gambiarras comportando um outro conjunto de lâmpadas pendente do alto do urdimento, iluminando de cima para baixo, isto é, sobre o palco; lâmpadas fixadas, verticalmente, umas sobre as outras em pequenas torres de madeira nas laterais do palco, nas coxias. Ocasionalmente, essas fontes luminosas eram deslocadas para detrás de trainéis e chassis servindo à iluminação exclusiva dos telões pintados.

A invenção da lâmpada elétrica por Thomas Edison (1847-1931) ocorreu em 1878. No caso das casas de espetáculos, o sistema de eletrificação dos pontos de luz foi implementado entre 1880 e 1890. A princípio, a localização das fontes luminosas sobre o palco não se modificou em relação ao sistema anterior. Entretanto, a preocupação dos responsáveis pela iluminação – acendedores de velas (séc. XVII), luminaristas (séc. XVIII), lampistas (fim do séc. XIX e começo do XX), depois gasistas; eletricistas e, por fim, iluminadores – pôde evoluir da exclusiva atenção dedicada a se iluminar cenários, atores, espectadores – isto é, manter tudo às claras e visível – para uma iluminação que pudesse incidir poeticamente sobre a cena, compondo o quadro. Quando da aplicação da eletricidade para as fontes luminosas, destacam-se em primeiro lugar os efeitos cênicos que buscavam reproduzir os raios de sol através de um vitral colorido, o amanhecer, o anoitecer, uma tempestade noturna, um incêndio, a luz da lua, um arco íris, em suma, quadros fantásticos, entre outros efeitos.

Atribui-se a Richard Wagner (1813-1883), ainda com a iluminação fornecida pelo gás, o feito de ter, em 1875, rompido com a convenção estética e social entre palco e plateia, apagando as luzes desta para benefício da encenação de seus dramas musicais. Acompanhando

essa nova concepção para iluminação, Wagner retirou da vista da plateia a orquestra, fixando-a num pequeno fosso. Seu objetivo era oferecer melhores condições de percepção da música e da narrativa visual imposta por sua encenação musical.

Mais de dez anos depois da ruptura proporcionada por Wagner, a batalha por uma iluminação que conferisse teor estético à cena foi defendida por Strindberg. Mais uma vez, no seu prefácio à *Senhorita Júlia*, em 1888, o autor sueco expressou sua preocupação em aperfeiçoar as condições de visibilidade e percepção do palco pela plateia. A favor da concentração do olhar do espectador sobre a cena, Strindberg reclamava a independência da cena sobre a plateia com o intuito de favorecer a concentração da expressão do jogo de cena do drama:

> Se pudéssemos ainda abolir a orquestra visível, o desagradável brilho de suas lâmpadas e os rostos dos músicos virados para o publico, se pudéssemos elevar a plateia, para que os olhos dos espectadores ficassem acima do nível dos joelhos dos atores; se pudéssemos livrar-nos dos camarotes com suas risonhas mocinhas de jantares e de ceias; se, ainda, pudéssemos ter escuridão absoluta no auditório durante toda a representação e, mais importante que tudo, um palco pequeno e um teatro pequeno, então, talvez, uma nova arte dramática poderia aparecer. Pelo menos, o teatro poderia voltar a ser uma instituição para o deleite de pessoas cultas.[130]

Como se pode perceber, trata-se de uma reconfiguração da própria dinâmica teatral dentro da sala de espetáculos estimulada pela introdução da iluminação. Estavam em jogo as condições de visibilidade dos espectadores dentro da sala, mas também o comportamento da plateia diante da encenação. Ao serem projetadas as novas salas de espetáculo, considerando-se a iluminação elétrica, buscavam subtrair a presença do portentoso lustre do passado, que apesar de sua beleza e esplendor, obstruía a visão de alguns espectadores a partir de certos lugares da plateia.

Surgia uma nova consciência sobre o emprego da iluminação. Nesse sentido destaca-se uma campanha contra o artificialismo da iluminação que advinha da ribalta. Strindberg, ao apresentar as suas motivações e escolhas na composição de seu texto, observava que:

> Outra novidade, talvez não desnecessária, seria a abolição das luzes da ribalta. [...] Essa luz de baixo não dissolve as linhas delicadas da parte inferior do rosto, especialmente os queixos? [...] Mesmo que isto não aconteça, uma coisa é certeza: a luz fere os olhos dos atores de modo a fazer com que se perca o jogo efetivo de seus olhares.[131]

Antoine, em 1903, expressou a mesma opinião ao afirmar sobre a luz pouco natural: “não devemos temer suprimir, quase sempre a exemplo dos estrangeiros, a luz da ribalta, tão falsa, tão deformadora e que, empregada inteligentemente, não será nunca a principal fonte, mas uma parte discreta e imperceptível da iluminação total”[132]. Antoine trabalhou exatamente no mesmo período de Strindberg, momento de transição de um sistema de iluminação mais precário e

limitador do ponto de vista artístico e da segurança do prédio para um sistema de iluminação mais moderno. A iluminação cênica passava a ter uma função mais específica, operando poeticamente a favor da atmosfera e da condição dramática da peça, em relação com o meio representado pelos cenários:

> É que a luz é a vida do teatro, a grande fada da decoração, a alma de uma encenação. Somente ela, inteligentemente manipulada, dá a atmosfera, a cor de um cenário, a profundidade, a perspectiva. A luz age fisicamente sobre o espectador: sua magia acentua, sublinha, acompanha maravilhosamente a significação íntima de uma obra dramática. Para obter magníficos resultados não é preciso temer administrá-la, espalhando-a de forma desigual.[133]

Finalmente, a realização cênica, no século XIX, tanto em termos artísticos quanto em termos técnicos, estava confinada ao perímetro da caixa cênica. Essa mesma caixa de ilusões que fora aperfeiçoada, por Nicolas Sabattini (1574-1654), no século XVI, foi potencializada pela cena naturalista. Trabalhando exclusivamente na sua frontalidade, a cena naturalista gerava um efeito de real ou ilusionista propiciado pelo escurecimento da plateia e a concentração de iluminação sobre o palco. Essa foi uma modificação de comportamento estético radical, tanto para os atores quanto para o público. Os atores passaram a enxergar o público com dificuldade devido à ausência de luz na plateia e foram obrigados a se concentrar, definitivamente, no acontecimento cênico que transcorria sobre o palco. O público, por sua vez, acostumado a considerar o teatro como um local de sociabilidade, extensão da sua sala de visitas, aonde antes uns vinham para ver os outros e serem vistos pela sociedade, foi então mergulhado na obscuridade. Essa obscuridade lançou o espectador, ao menos durante a representação, num estado de anonimato que até então ele desconhecia. Ao ser induzido a se deter, exclusivamente, sobre os acontecimentos cênicos diante de si, sobre o palco, o espectador foi absorvido pela cena. Pode-se concluir que a recepção do espetáculo passou a ser, rigorosamente, individualizada, distanciando-se do hábito anterior de uma recepção coletiva e turbulenta. A operação imaginativa se deslocou para um plano individual, e a famosa convenção da quarta parede imaginária, anunciada por Diderot, enclausurou a cena naturalista, definitivamente.

A cena naturalista quando foi engendrada, ao longo da segunda metade do século XIX, se constituiu de forma substantiva, assim como poderíamos dizer que a simbolista trazia a marca de uma adjetivação e sugestão em relação ao real[134]. A cena naturalista procurou orientar-se segundo um dado de verdade material, estabelecendo uma teatralidade calcada na crítica social. Do ponto de vista da história do espetáculo, a cena naturalista foi textocêntrica. A dramaturgia que a sustentava e a atuação dos diretores teatrais, instrumentalizados pelas ciências naturais e sociais, expunham por meio de situações e conflitos dramáticos as propriedades humanas.

O princípio que regeu o dito teatro naturalista do ponto de vista da moderna encenação esteve associado ao aperfeiçoamento dos equipamentos do edifício teatral e sobretudo à aplicação da iluminação cênica, que facilitou o enquadramento da *quarta parede*, convenção associada às famosas *tranches de vie*.

A cena naturalista se consolidou graças à sistematização do trabalho criativo do moderno diretor teatral, cujas figuras de Antoine e Stanislávski são os dois grandes pilares dos quais emana um conjunto de reflexões e experiências. Neste capítulo nos detivemos exclusivamente sobre o legado de Antoine, que se destaca por uma nova concepção para o trabalho do ator que se concretiza na renovação da noção de moderna trupe teatral. Essa dinâmica impunha um trabalho criativo de conjunto, sem a celebrização de vedetes e astros, recusando a atuação pré-codificada.

Aparte o fato de muitas vezes André Antoine ter sido apresentado, em tom de piada preconceituosa, como o diretor teatral que colocou as maçanetas nas portas dos cenários e levou à cena pedaços de carne real, a verdade é que seu trabalho teatral radical baseado no estudo do social e preocupado com uma transposição do *natural* fundou uma noção extremamente importante para mediação poética do texto dramático ao palco, a noção de ambiente. E desde então, se modificou radicalmente a noção de *décor* que imperava como representação do local da ação dramática na cena realista-romanesca. André Antoine não buscava a ilustração dessa realidade que fora aprisionada pela fórmula da *pièce bien faite* acompanhada por seu *décor*. É bastante verificar ao longo da história do espetáculo a variação do comportamento da cena teatral, sua caracterização e formatos, diante do desdobramento dessa noção de ambiente social implementada pelo fundador do Théâtre-Libre.

Durante muito tempo, segundo a própria história do teatro francês, polemizou-se bastante sobre a paternidade do moderno teatro. E Antoine foi assim preterido e negligenciado, à despeito de Jacques Copeau (1879-1949). Colocado à sombra das realizações do fundador do Vieux Colombier e de seus sucessores do Cartel, Antoine só podia ser, de fato, visto conforme a piada de Jean Cocteau (1889-1963), como o homem das maçanetas nas portas. O naturalismo de fundo crítico-social que ele defendeu e praticou, assim como a sua preocupação com a reconstituição do quadro histórico em relação aos textos clássicos, parece não ter sobrevivido à tendência de poetização que sofreu a cena francesa durante o período do Entreguerras. De toda forma ,estaria aberto o caminho para o estabelecimento do teatro épico de Bertolt Brecht acompanhado do princípio de responsabilidade social em função da criação das futuras cenas

nacionais, com os ditos Teatros Nacionais Populares, em que se defenderia a produção de um teatro de arte para todos.

Bibliografia

ANTOINE, André. *Conversas Sobre a Encenação*. Tradução e notas de Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

____. *Le Théâtre-Libre* (*1890*). Apresentação de Martine de Rougemont. Paris: Slatkine, 1979. (Ressources)

____. *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine e sur le l'Odéon*. Paris: Bernard Grasset, 1928.

BABLET, Denis. *La Mise en scène contemporaine 1:* (*1887-1914*). Paris: La Renaissance du Livre, 1968.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: PUF, 1982.

DIDEROT, Denis. *Discurso Sobre a Poesia Dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DORT, Bernard. *O Teatro e Sua Realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUVIGNAUD, Jean. *Les Ombres collectives*. Paris: PUF, 1973.

FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: Prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berretini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

____. *Œuvres complètes: Théatre 1*. Paris: Robert Laffont, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

____. *A Linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia e A Mais Forte*. Tradução de João Marschner. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1993.

TORRES, Walter Lima. Breve Subsídio Para o Estudo da Crítica Teatral: A.A. e o Olhar Cúmplice de Francisque Sarcey. *Remates de Males*. Campinas, v. 28, n. 1. 2008. Homenagem a Artur Azevedo.

VEINSTEIN, André. *Du Théatre Libre au Théâtre Louis Jouvet: Les Théâtres d'art à travers leur périodique* (*1887-1934*). Paris: Billaudout, 1955.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin.* Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

____. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro.* Tradução e notas de Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

3. STANISLÁVSKI E O NATURALISMO

Walter Lima Torres

> *Toda a minha atividade artística, eu a consagrei não à fundação de uma arte nova que eu teria, pessoalmente, inventado, mas unicamente ao estudo minucioso e escrupuloso da natureza criativa do homem-artista, tanto a minha quanto a dos outros, atores, estudantes, amadores, músicos, cantores* [...]. *Meu trabalho não é o de um inventor, mas de um pesquisador, de um explorador* [...]. *Somente a natureza criativa do homem é eterna, compreensível a todos que se aproximam da arte*.[135]

Constantin Stanislávski (1863-1938) é um desses nomes icônicos incontornáveis do teatro mundial sobre quem todos (estudiosos e práticos) possuem sempre uma opinião muito pessoal, contrária ou favorável, a respeito de seu legado; porém poucos de fato consideram sua carreira artística na totalidade para formar um juízo mais completo de sua experiência e de sua trajetória pessoal. Conhecido principalmente por sua contribuição para a sistematização do trabalho do ator, Stanislávski percorreu um longo caminho teatral como ator, diretor de cena, chefe de trupe, pedagogo, produtor e pesquisador, experimentando diversos estilos de encenação, grupos de autores dramáticos e procedimentos distintos em relação à transposição do texto teatral à cena. Trabalhando sempre a partir das suas próprias experiências como intérprete e de suas observações sobre o desempenho dos outros, seus colegas, Stanislávski, com sua pesquisa experimental, acabou por produzir uma reflexão renovadora sobre a arte teatral, encarnando assim a própria modernidade nas artes cênicas.

Nos limites deste capítulo, abordaremos sua formação no ambiente familiar do teatro amador, a criação do Teatro de Arte de Moscou (TAM) com seu programa estético ideológico e em parceria com Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), a fase dita naturalista das encenações do TAM e, por fim, algumas considerações sobre a herança de Stanislávski, em específico acerca da noção de metodologia de pesquisa no processo criativo entre naturalismo e realismo. E, nesse âmbito, demonstraremos como Stanislávski, foi um precursor: o primeiro criador cênico a instaurar uma sistematização sobre o trabalho teatral a partir da perspectiva de uma pesquisa exploratória. Stanislávski poderia ser considerado o pai do teatro de pesquisa.

Formação Artística de Stanislávski

Originário de uma família da alta burguesia empresarial russa, Constantin Serguêievitch Alekséiev, em arte Constantin Stanislávski, era filho de Serguei Vladímirovitch Alekséiev, rico empresário ligado ao ramo das indústrias têxteis, e de Ielisaveta VassíLevna Iakóvleva, cuja mãe fora uma atriz francesa, que conheceu o seu momento de glória em turnês pelo leste europeu. Ópera, música, circo, balé, teatro e todas as variantes de um conjunto de manifestações cênicas que uma família burguesa abastada, do segmento social ao qual pertenciam os Alekséiev, pudesse proporcionar aos seus filhos foi propiciado ao menino Stanislávski, apaixonado por teatro.

Stanislávski demonstra ser um diletante exigente no gosto e ter uma apurada intuição artística. Ele organizou, em 1877, um grupo amador com seus próprios familiares que representava um repertorio dos mais diversificados[136]. Severo na sua autocrítica e cuidadoso com suas encenações, suas produções familiares, inicialmente destinadas às festas domésticas, aos poucos foram se tornando públicas. Como seu pai respondeu ao entusiasmo do talentoso filho construindo-lhe um teatro em casa, essa prática familiar acabou por constituir o Círculo Alekséiev.

Nesse período Stanislávski pôde se iniciar na arte da atuação, recebendo as lições e desfrutando da convivência de alguns atores do Teatro Máli. Stanislávski tinha, nessa época, lições de atuação com a célebre atriz Glikéria Fedótova (1846-1925); aperfeiçoava-se no canto com Fiódor Petróvitch Komissarjévski (1832-1905), famoso tenor solista da ópera imperial de São Petersburgo e excelente ator; assim como folgava da companhia de Aleksander Fedótov (1841-1895), ator, dramaturgo e diretor de grande talento, já bastante reconhecido no meio teatral. Esses artistas respeitáveis do Teatro Máli foram, por assim dizer, os tutores artísticos do jovem Stanislávski.

Como desdobramento das atividades amadoras familiares foi fundada, em 1888, a Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, animada pelo próprio Stanislávski, que escolhia seu repertório em estreita colaboração com Fedótov, o qual se tornaria seu diretor de cena e aperfeiçoaria a atuação de Stanislávski.

> Aí em dois anos de atividades, Alekséiev recebeu de Fedótov, sobretudo, ensinamentos de teatro que lhe permitiram livrar-se de convenções operísticas e insuficiências amadorísticas no desempenho. Autocontrole, ocultamento da emoção interna através da aparência calma, expressão facial e jogo de olhos, revelação de sentimentos refreados e paixões que se libertam em momento de clímax são alguns dos elementos da arte do ator que Stanislávski começou a aprofundar em suas

interpretações em *O Cavaleiro Avaro* de Púschkin, *Georges Dandin* de Molière, *Dura Sorte* de Píssemski, *O Convidado de Pedra* de Púschkin e *Intriga e Amor* de Schiller.[137]

Sua atividade teatral evoluía e se configurava agora como uma prática profissional de caráter público. Montando Molière, Púschkin, Shakespeare, Schiller e Ostróvski, desde então se observa que Stanislávski trabalhava criativamente, talvez ainda sem uma total consciência de seus procedimentos e domínio de seus recursos, mas certamente na linha do que ele assistira, e muito lhe impressionara, em 1885, quando da turnê da trupe do Duque de Saxe Meiningers à Rússia[138]: "Eles mostraram em Moscou um novo padrão para encenação: fidelidade histórica, movimento das massas, apresentação cuidadosa do espetáculo, disciplina rigorosa, e em todos os pontos uma festa extraordinária da arte. Eu não faltava a nenhuma de suas apresentações; eu não fazia mais do que olhar: eu aprendia."[139] A propósito dessa turnê, Galina Tolmatchióva (1895-1988), uma ex-aluna de Stanislávski que emigrou para Argentina fugindo da Revolução de 1917, lembra que, dentre todos os países visitados pela célebre trupe alemã, na Rússia a comunidade teatral teria sido a mais receptiva às novas tendências e procedimentos de encenação vistos nesses espetáculos. Entretanto, a crítica, que fora unânime em reconhecer a beleza da criação cênica, os movimentos do numeroso grupo de atores, o equilíbrio harmonioso, as marcações elaboradas e os cenários, também teria assinalado uma única objeção: a de que o trabalho individual dos atores alemães não seria superior ao que se observava dos atores de teatro da Rússia[140].

"Eu nasci em Moscou em 1863, na fronteira entre duas épocas."[141] É assim que se expressa o mestre do TAM ao abrir as suas memórias, escritas por volta dos seus sessenta anos. As duas épocas às quais se refere Stanislávski podem ser interpretadas como o encontro, ou talvez o confronto, que numa simultaneidade temporal coloca em atrito duas mentalidades opostas no tocante ao comportamento criativo em arte: uma, que já consolidada, preconizava o treinamento e o aprendizado da arte segundo códigos bem definidos e transmitidos num processo de reprodução, por meio do exercício, da repetição, e, nesse caso, no tocante ao teatro, a ênfase estaria nas potencialidades expressivas mais aparentes da arte de representar: a expressão vocal e a expressão corporal; e a outra mentalidade, investigada por Stanislávski incansavelmente durante toda sua vida, previa a possibilidade de experimentar quase que cientificamente e de forma sistemática, graças a um trabalho de investigação profundo e complexo, as suas potencialidades expressivas, a busca por exprimir uma particularidade, uma subjetividade, uma verdade poética na atuação de um papel.

Nota-se que é exatamente nessa fronteira da passagem do século XIX para o XX, que se observa, talvez com maior nitidez, uma das mudanças mais radicais sofridas pelo gênero humano até então, em termos de comportamento e atitude criativa, até a revolução da informática e da comunicação digital aliada ao mundo virtual, em que nos encontramos hoje, em meio a uma sociedade pós-industrial.

Essas duas mentalidades sumariamente expostas atravessam à leitura de *Minha Vida na Arte*. Desde o plano do próprio livro de memórias, que ganha seu primeiro formato durante a turnê do TAM à América do Norte, entre 1922-1923, essas duas mentalidades podem ser verificadas. Stanislávski dividiu a sua trajetória na arte do teatro até aquele momento em infância, adolescência, juventude e maturidade. E ao narrar a sua passagem pessoal e gradual por cada uma dessas etapas a caminho do amadurecimento artístico, ele nos conta o que assistiu e viu, observou e anotou, os problemas e fragilidades que percebeu na sua atuação e na de colegas, ou até mesmo dos monstros sagrados do teatro. Fica evidente à leitura de sua autobiografia a sua capacidade para observar, o seu espírito seletivo acerca dos assuntos, a sua análise engenhosa e a interpretação do acontecimento teatral em geral.

Stanislávski foi antes de tudo um amador, no sentido mais amplo da palavra. Aquele que amava a arte, nesse caso o teatro, em si próprio. O aforismo aqui parafraseado, atribuído ao mestre do TAM, já exprime por si só um novo compromisso do artista diante da sua arte, isto é, o grau de promoção e de visibilidade alcançado pelo artista, graças ao reconhecimento de sua arte por quem o assiste, trás consigo uma forte dose de responsabilidade, de ética, diante do conteúdo que se veicula e diante da forma como esse conteúdo é exposto sobre o palco perante o público. Ele foi um apaixonado pelo teatro desde a mais tenra idade como não se cansou de demonstrar, em suas memórias, escritas já por um homem experiente, no gozo da sua maturidade, tendo atravessado a primeira Grande Guerra e acompanhado o processo revolucionário de total transformação de seu país. Talvez a segunda paixão de Stanislávski fosse exatamente o amor a sua terra natal, um país com grande densidade populacional e grandes desigualdades sociais e econômicas – lembre-se de passagem do caso dos atores servos como Schtchépkin –, um país que era um mosaico de culturas, essa nação de extensão continental, cujos contrastes étnicos e raciais poderiam ser talvez o objeto de uma síntese, de uma reconciliação universal em torno de uma cultura e prática teatral nova, como ele mesmo idealizara.

O Teatro de Arte de Moscou (TAM)

Desde a segunda metade do século XVIII, o teatro realizado na Rússia foi fortemente marcado pela atitude dos grandes senhores feudais em incentivarem a criação, em seus domínios, de pequenas trupes teatrais ou líricas integradas por seus servos. Esses pequenos conjuntos artísticos foram importantes na disseminação de uma atividade teatral vindoura. Desaparecendo aos poucos, ao longo do século XIX, esse teatro dos servos acabou por legar um número nada desprezível de atores aos teatros do interior, das províncias[142]. Destaca-se nesse sentido a figura do célebre ator Mikhail Schtchépkin (1788-1863), ex-servo que teve sua liberdade comprada por uma subscrição nacional aos 32 anos de idade. Considerado como o maior ator russo, a sua divisa foi resumida como: "a arte é tão mais elevada quanto ela possa ser verdadeira e próxima da natureza". Ele acabou por criar uma escola de atores que valeu ao Teatro Máli o epíteto de "casa de Schtchépkin".

Já os primeiros teatros oficiais foram criados na Rússia em 1756, em São Petersburgo, pela imperatriz. Os Teatros Imperiais destinados à arte dramática foram instituídos: na cidade de Moscou, em 1824, o Teatro Máli, e em São Petersburgo o Teatro Aleksandrínski, em 1832. A centralização administrativa do antigo regime previa um código para censura e a presença de diretores nomeados pelo Ministério da Corte, que havia o monopólio sobre esses teatros. O Teatro comercial de iniciativa particular se limitava as províncias pelo interior do país até 1882, quando se deu a abolição do monopólio. Já o teatro amador obteve, por sua vez, uma grande disseminação junto aos grupos de intelectuais e no âmbito sobretudo dos círculos amadores e familiares, como foi o exemplo de Stanislávski.

Segundo Galina Tolmatchióva[143], em 1894, os ecos dos resultados obtidos por André Antoine com seu Théâtre Libre chegavam à Rússia, graças a um artigo de Aleksei Vselóvski publicado na revista *O Artista*. Nesse artigo, o pesquisador russo divulgava os principais resultados alcançados por Antoine, suas experiências e reflexões. E ao término de sua análise, o articulista fazia um apelo para que também na Rússia uma experiência similar a parisiense pudesse florescer. Muito certamente o artigo despertou, segundo Tolmatchióva, o maior interesse da comunidade intelectual e artística e contribuiu para aparição, em 1898, do Teatro de Arte de Moscou. Nesse sentido é capital o depoimento do próprio André Antoine sobre a circulação de suas ideias e o reconhecimento, segundo ele, de Stanislávski:

> Eu publiquei, entre 1888 e 1889, um livrinho de propaganda no qual tentei apresentar algumas definições sobre o que nós começávamos a perceber. Era somente um esboço, um pouco sumário, certamente, mas o suficiente, para estabelecer uma

> cena-modelo, concebida para ser o canteiro de todas essas ideias novas que nos sobrevoavam e circulavam a nossa volta. Stanislávski, que fora um incansável pesquisador e estudava incessantemente, me confessou anos mais tarde, que esse pequeno documento tinha chegado às suas mãos, confirmando em parte as suas próprias concepções.[144]

Associa-se simbolicamente a data de fundação dessa nova companhia teatral à longa conversa que teve lugar, entre Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, no restaurante Bazar Slavia em Moscou no ano de 1897. Essa conversa entre os dois animadores culturais teria durado dezoito horas. Ao longo do encontro, que se iniciou, segundo Stanislávski, às duas horas da tarde do dia 22 de junho e terminando às oito horas da manhã do dia seguinte, os principais objetivos artísticos da futura companhia teatral, assim como as estratégias iniciais no tocante à sobrevivência econômica da sociedade empresarial, bem como repertório, conjunto de atores, colaboradores, encenações, entre tantas outras variáveis que implicam na organização de uma empresa teatral, foram minuciosamente discutidos e problematizados.

> Nenhuma conferência internacional, ocupada em resolver graves problemas de estado, teria dispensado tanta atenção, tantas minúcias, tantos detalhes como nós fizemos para tratar da fundação de nosso futuro teatro, questões exclusivamente de arte, de nossos ideais artísticos, de ética teatral, de cenotécnica, de programação, de repertório e de nossa relação mútua.[145]

Observa-se assim a gênese não de um único projeto artístico, mas sim de um programa sistêmico de grandes proporções e que se pressupunha de longa duração, o que de fato ocorreu, pois as atividades do TAM, que se iniciaram em 1898, prolongaram-se para além da Revolução de 1917, atravessando a queda do antigo regime e sendo nacionalizadas pela Revolução. Inclusive, nesse sentido, ressalte-se que Lunatchárski, o Comissário do Povo para Instrução Pública, e Lênin se manifestaram sempre positivamente em relação à permanência do Teatro de Arte de Moscou, cuja finalidade fora conservar a tradição russa e formar o cidadão. Em suma, essa conversa que gerou as linhas mestras desse programa para criação da nova companhia discutiu, igualmente, a atribuição de funções; estabeleceu-se e hierarquizou-se a divisão material do trabalho teatral. Essa conversa, pode-se deduzir posteriormente à leitura sobretudo da correspondência entre os dois associados principais e os demais integrantes e colaboradores do TAM, que se tratava de um verdadeiro plano de trabalho programático de longa duração, cuja ambição era também o comprometimento de ambos em comungar de princípios artísticos comuns até que divergências futuras pudessem separá-los[146].

As orientações capitais para o bom andamento da nova empresa foram especificadas num protocolo de intenções. Desse protocolo podemos ressaltar uma cláusula que soa como capital para o relacionamento mútuo dos dois homens de teatro à frente da companhia, e que se traduzia da seguinte maneira. “Escreveu-se então no protocolo”, nos diz o autor de *Minha Vida na Arte*:

"nas questões literárias, o veto pertenceria a Nemiróvitch-Dântchenko e nas questões cênicas, a Stanislávski"[147]. Dividindo-se assim o campo de suas responsabilidades, dramaturgia e encenação, ficava ajustada a dinâmica de manifestação de juízo estético e artístico por parte de ambos: um conselheiro dramático, o outro conselheiro cênico. Quando algo desagradasse a um deles manifestariam dessa forma o seu veto. Outro aspecto a ser observado, e que foi objeto de intensa conversa, foi a discussão acerca da seleção dos atores para participarem dessa aventura artística. Em princípio, fariam parte da nova companhia, por um lado, os atores com os quais Stanislávski já trabalhara em seu grupo profissional da Sociedade de Arte e Literatura, grupo esse que incluía, além do próprio Stanislávski, sua esposa Maria Lilina; e, por outro lado, participariam os melhores ex-alunos de Nemiróvitch-Dântchenko, oriundos da Escola da Sociedade Filarmônica, na qual ele era professor. Entre os mais famosos futuros integrantes do TAM figuravam Maria Andreevna, Olga Knipper, Igor Moskvin e Vsévolod Meierhold, figuras que formaram o núcleo inicial para compor o elenco da nova companhia.

Essa discussão sobre a seleção do elenco levou os dois homens de teatro a discutirem sobre algo incontornável diante das dimensões do programa que esboçaram, que fora a questão da ética profissional e do comportamento do ator no processo criativo. Dessa feita, escreveram no mesmo protocolo alguns aforismos que deveriam servir de orientação permanente no exercício da prática teatral, regras de conduta mediando os processos criativos entre diretores, atores e demais colaboradores:

> "Não existem pequenos papéis, existem apenas pequenos atores";
> "Hoje *Hamlet*, amanhã figurante, porém, mesmo como figurante, sempre servidor da arte";
> "O poeta, o ator, o pintor, o figurinista, o maquinista servem a um único e mesmo fim, aquele que o poeta tomou como fundamento para sua obra";
> "Tudo aquilo que perturba a vida criativa do teatro é um crime";
> "Atraso, preguiça, capricho, crise de nervos, mau-caratismo, texto mal decorado, necessidade de repetir duas vezes a mesma coisa: tudo isso mina o trabalho e, portanto, deve ser banido."[148]

Fatores distintos e externos, independente do entusiasmo e dos propósitos de Stanislávski e de Nemiróvitch-Dântchenko, parecem ter colaborado sobremaneira para o surgimento dessa importante companhia. Um dado de ordem artística que contribuiu sensivelmente para a ideologia que sustentava o surgimento do TAM foi a percepção da dupla de que tanto o teatro realizado no interior da Rússia quanto a programação dos Teatros Imperiais estavam contaminados por um certo esnobismo e pelos modismos da Europa do Leste, sobretudo franceses. Segundo Stanislávski em suas memórias:

> Vladímir Ivanovitch, assim como eu, via com um olhar bem pessimista a situação na qual se encontrava o teatro no final do

século passado: as brilhantes tradições do passado tinham degenerado os procedimentos de interpretação, reduzindo-os a simplórias receitas técnicas. Eu não estou falando, evidentemente, de certos talentos daquela época, tão deslumbrantes quanto isolados que brilhavam, aqui e acolá, sobre os palcos da capital e da província.[149]

Tratava-se certamente da constatação de uma prática teatral já exaurida, sem reflexão e afeita exclusivamente à reprodução, na dramaturgia e na cena, de um certo bom gosto aristocrático, subordinado à burocracia e à censura imperial, quando não condicionada pela cabotinagem de um comportamento reprovável em relação aos atores em particular, e aos artistas e técnicos de teatro em geral.

Do ponto de vista cultural, observa-se favoravelmente na literatura russa uma orientação, ao longo do século XIX, que prima pela afirmação de uma identidade nacional, pela procura da expressão de um espírito russo, espécie de nacionalismo tardio lembrança do romantismo de um Púschkin. A afirmação desses valores foi ao encontro dos ideais de uma burguesia capitalista esclarecida que se desenvolvia cada vez mais ao perceber o movimento de precipitação de uma crise no sistema feudal imperial que se agravara desde 1880. A afirmação desses valores locais, de uma Rússia desconhecida do resto da Europa, era igualmente uma meta da nova companhia teatral, cujo fim, na verdade, acabou sendo o da criação de uma espécie de Teatro Nacional, cuja iniciativa era privada, mobilizada por esses dois intelectuais.

Resolvemos criar um teatro *popular* – sensivelmente sob a mesma ótica, e com o mesmo perfil, que fora sonhado por Ostróvski[150]. Decidimos fazer conferências públicas para divulgar nossas ideias, para apresentar nossos projetos à Duma de Moscou etc. [...], entretanto, o repertório dos teatros populares era tão limitado pela censura que se abríssemos um "teatro popular" deveríamos reduzir consideravelmente nossos projetos artísticos. Eis aí porque acabamos por fazer de nosso teatro um teatro *acessível a todo mundo*.[151]

Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, assim como outros intelectuais, se deram conta de que era necessário facilitar o acesso de diferentes públicos ao teatro e não somente da aristocracia imperial e dos segmentos sociais beneficiados por ela. Isto é, dentro do ideário desse novo conjunto artístico não se trataria de imposição de um repertório dito popular, e sim de estímulo à acessibilidade, isto é, à possibilidade de receber nos espetáculos um público mais heterogêneo, mais amplo. Isso que foi expresso em tese a ser alcançada por meio da circulação da companhia e difusão de seu repertório aconteceu de fato quando da Revolução de 1917.

Depois da Revolução de Outubro, foi proclamada a gratuidade dos espetáculos. Durante dezoito meses não se vendeu mais ingresso nenhum, pois eles eram distribuídos nas usinas e em diversas organizações. Nós nos encontramos, do dia para noite, diante da promulgação do decreto, em presença de um público completamente novo para nós, cuja grande parte, se não a maioria, nunca tinha ido a um teatro, menos ainda ao Teatro de Arte. Até então nosso Teatro tinha visto a plateia se formar graças a um publico bem misturado que contava entre outros segmentos com os intelectuais. Agora nós tínhamos diante de

> nós uma plateia da qual não sabíamos como nos aproximar. Tampouco ela não sabia como se comportar diante de nós no teatro. [...] Foi necessário iniciar pelo começo, ensinar a esses novos espectadores como se comportar no teatro, a ficar sentado tranquilamente, a não conversar durante a representação, a estar no seu lugar a tempo antes do início da peça, a não fumar, a não ruminar seus amendoins, a tirar o chapéu, a não comer sanduíches durante o espetáculo.[152]

Desde a emancipação dos servos em 1861 até o final do século XIX constata-se que um segmento burguês empresarial se mobilizava por uma modificação da realidade econômica ao tentar promover a passagem de um estado feudal a um estado capitalista. Essa burguesia congregava grupos de mecenas resolutos a apoiar, economicamente, o surgimento de museus como os irmãos Tretiakov[153] ou Bakhrúschin[154] ou teatros como Mámontov[155] ou Morózov[156]. Pode-se perceber a distinção entre o clima cultural condicionado por valores do antigo regime na capital do Império, São Petersburgo, em oposição ao cosmopolitismo emergente de um ambiente burguês progressista favorável ao desenvolvimento das artes de maneira geral em Moscou.

O aparecimento do Teatro de Arte de Moscou pleiteava, portanto, um teatro de arte acessível a uma diversidade de públicos, tanto quanto isso fosse possível em meio ao regime imperial. Tratava-se na verdade de uma empresa que se inscreveria na sociedade moscovita e russa como foram, num passado recentíssimo, acolhidas iniciativas tais quais: a do Duque de Saxe Meininger com sua Trupe, a de André Antoine com seu Théâtre Libre em 1887, a de Paul Fort e seu Théâtre de l'Art de 1891, a de Lugné-Poe que criou o Théâtre de l'Oeuvre em 1893 e a da Freie Bühne de Berlim, associação literária fundada um ano depois, em 1899, por Otto Brahm. A amplitude do trabalho do TAM associado a Stanislávski pode ser constatada pelo próprio Bertolt Brecht (1898-1956), que esteve à frente da criação do Berliner Ensemble, juntamente com Helene Weigel (1900-1971), em 1949, no momento de fundação da República Democrática Alemã. Brecht redigiu uma série de notas entre 1951 e 1954 caracterizando um pequeno estudo sobre o trabalho teatral de Stanislávski junto ao TAM. Segundo o autor de *Galileu Galilei* nas suas notas intituladas "o que se pode aprender entre outras coisas com o teatro de Stanislávski", ele ressalta nove itens: "o sentido da qualidade poética de uma peça, o sentimento das responsabilidades em relação à sociedade, a atuação centrada no coletivo e no conjunto de atores em que todos se destacam, a importância da grande linha e do detalhe em relação a uma peça, a austeridade em relação à verdade, a harmonia do natural e do estilo, a representação da realidade preenchida por contradições, a importância do homem, o alcance e a amplitude do progresso na arte"[157]. Se associarmos ao falecimento de Stanislávski em 1938, o ocaso do TAM, apesar dessa perda, essa empresa que estreara em 1898 com *Tsar Fiódor Ioannóvitch* de

Aleksei Konstantinovitch Tolstói, contaria hoje com mais de cem anos de existência. O TAM contabilizou em seu repertório cerca de 65 montagens até 1917, ano crucial, divisor de águas, em que a situação social e política são sacudidas pela Revolução Bolchevique, que já estava em curso desde aquele domingo sangrento que pôs em marcha a Revolução de 1905. Note-se ainda que a produção do TAM esteve concentrada entre a Primeira Grande Guerra de 1914-1918, com todas as implicações da Revolução de Fevereiro (a queda de Nicolau II e a instauração do governo provisório) e a de outubro de 1917 (a derrubada do governo provisório e a tomada de poder pelo Partido Bolchevique, liderado por Lênin, que estabeleceu o governo socialista soviético). Considerem-se ainda as lutas pela aniquilação do antigo regime e os combates intestinais pela consolidação da própria revolução.

Segundo o próprio Stanislávski, para retraçar as suas memórias sobre o TAM, ele próprio considerava que "para se ter clareza sobre o trabalho de nosso teatro, eu o dividirei em três períodos: o primeiro indo da fundação em 1898 até a Revolução de 1905; o segundo, de 1906 até a Revolução de Outubro; a terceira etapa, da Revolução de Outubro até os dias de hoje"[158]. Foi seguindo esse raciocínio sinalizado pelo próprio Stanislávski que Claudine Amiard-Chevrel estabeleceu a trajetória do TAM do ponto de vista cronológico e artístico e a distribuiu por quatro fases distintas, no tocante às suas encenações, escolha de repertório e concepção cênica[159].

A primeira fase foi considerada por Chevrel como aquela que vai desde as primeiras encenações, em 1898, até os anos de 1904 e 1905; essa seria a fase dita naturalista. Aqui cabe ressaltar que o termo naturalismo deve ser empregado com certa reserva e muita cautela, distinto que é, portanto, da prática teatral de um André Antoine eivada pela doutrina de Émile Zola e influenciada pelas experiências de Claude Bernard e outros homens de ciências que acabariam por sistematizar as Ciências Sociais na França. A noção de naturalismo como estilo para as encenações do TAM, como transcorreu na França anos antes, será problematizada mais abaixo, quando voltarmos a esse assunto, sob o ponto de vista das encenações "naturalistas" propriamente ditas, sabendo-se desde já que Stanislávski preferiu a expressão "realismo histórico" ao se referir a esse mesmo período. É na sequência desse período inaugural, no interstício de 1904-1905, que se focalizaria uma grande crise no TAM, resultado de pequenos conflitos: em primeiro lugar, a morte de Antón Tchékhov em 1904, que abria um vazio sem precedentes do ponto de vista do fornecimento de textos contemporâneos de qualidade inegável, fato quase que irreparável; em segundo lugar, o exacerbado engajamento político de Górki

(1868-1936) e a sua tentativa de fazer aprovar textos considerados medíocres pela direção do TAM; em terceiro, o agravamento da polêmica entre Nemiróvitch-Dântchenko e Morózov sobre a gestão da administração da sociedade empresarial que era o TAM; em quarto, o embate entre Górki e Nemiróvitch-Dântchenko, visto que este último queria reescrever o texto de *Os Veranistas*, que acabou levado por Górki para ser encenado noutro teatro; em quinto lugar, a crise crescente envolvendo Nemiróvitch-Dântchenko devido ao fato de que Stanislávski tentava disseminar suas ações com o TAM pelo interior do país com o apoio de Górki e de Morózov. Em suma, foi um ano conturbado que em certa medida não era mais do que um prelúdio dos anos subsequentes.

A segunda fase, segundo Amiard-Chevrel, estaria compreendida entre 1906 e 1917. Nessa fase de grandes conturbações políticas se estabeleceu de fato uma "ruptura" entre Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, apesar do triunfo que fora a turnê do TAM pela Alemanha e pela Europa Central, o que assegura em grande parte a permanência do conjunto. Stanislávski se refere a esse episódio, em 1906, com as seguintes palavras:

> No início, nós sentávamos ambos à mesma mesa de trabalho ao presidir uma montagem. Agora, cada um de nós tinha a sua própria mesa, a sua própria peça e a sua própria encenação. Não se tratava de divergência sobre os princípios de base, tampouco de ruptura, mas de um acontecimento natural: todo artista, para que seu trabalho floresça plenamente, deve no fim das contas seguir o caminho por onde o levam as características de seu talento e de sua natureza.[160]

Aliado a esse caminho particularizado que cada um dos diretores tomou, observa-se a ausência de uma dramaturgia no registro realista-naturalista como foi a experiência precedente com Tchékhov. Foi assim que, nesse período, Stanislávski procurou experimentar um outro tipo de repertório montando Maeterlink. Stanislávski procurava atender as exigências das novas tendências em arte se dedicando a montar esse repertório mais simbolista. É desse período o convite de Stanislávski a E. Gordon Craig (1872-1966) para que viesse até Moscou no intuito de, junto com a equipe do TAM, preparar a montagem de *Hamlet*, que foi encenada em 1911.

A terceira fase que segue parece ser a mais crítica de todas, indo de 1917 até 1924, quando o TAM reapresenta algumas montagens consagradas de seu repertório com uma única criação nova: *Cain*, de Byron, em 1920. Tanto os integrantes do TAM quanto os remanescentes dos antigos teatros imperiais, encontram-se sem referenciais. Eles são severamente criticados pelos segmentos revolucionários mais extremos, sobretudo o Proletkult. Eram olhados com desconfiança pela Revolução e acusados de constituírem-se num reduto representante da arte burguesa, eivada pelo individualismo e pelo estado d'alma, à maneira das personagens de

Tchékhov. Porém, Lênin e Lunatchárski entendem que esses conjuntos artísticos, e, sobretudo o TAM, deveriam evoluir, lentamente, na direção do espírito revolucionário que agitava o país, e seriam instituições que deveriam ser preservadas.

Dessa forma, tanto o TAM quanto os antigos teatros imperiais passaram a dispor de um estatuto acadêmico. Foi durante esse período conturbado e incerto que se organizou a célebre turnê do TAM ao Ocidente. Em outubro de 1922, uma parte do elenco do TAM partiu com Stanislávski para voltar a Rússia somente dois anos depois. Eles apresentaram na Europa e nos Estados Unidos o repertório que havia feito os seus dias de glória antes da Revolução. Situação complexa para esse grupo de artistas que no Ocidente era tratado de bolchevique, pois não se opunha abertamente ao novo governo socialista, enquanto em seu país era visto de forma desconfiada, acusado de ser remanescente de um regime decadente e improdutivo. Tidos como emigrantes em potencial, os integrantes da turnê eram considerados sem nenhuma lealdade para com os valores da Revolução. Retornando depois de quase três anos longe de casa, o grupo que havia partido em turnê encontra uma política cultural guiada por Lunatchárski desde 1923, que preconizava um apelo cuja palavra de ordem era "um retorno a Ostróvski", isto é, uma orientação para produção de um teatro cuja forma deveria ser realista, ocupando-se de temas da atualidade. Stanislávski em suas memórias escreveu sobre esse momento considerado por ele como desprovido de talento e de senso artístico. Em sua opinião, devido a sua formação literária ao lado de Nemiróvitch-Dântchenko, faltava não só uma nova dramaturgia, mas um autor de verdade que os novos artistas revolucionários pudessem servir com suas novas técnicas, com seus novos estilos.

E, por fim, a quarta fase, delineada por Amiard-Chevrel, que se delimita entre 1925 e 1938, ano do falecimento de Stanislávski. Trata-se de um período bastante conturbado, com o recrudescimento do sistema político e a intensa atividade persecutória liderada por Stálin. Nesse período o realismo socialista se impõe, pois Nemiróvitch-Dântchenko e Stanislávski supervisionam algumas montagens dos novos diretores que trabalham a serviço da revolução. Aparece nesse período um autor que acaba por se destacar, Mikhail Bulgákov (1891-1940), que fora incumbido de adaptar um romance intitulado *A Guarda Branca*. A peça se chamou *Os Dias dos Turbins*. Devido a polêmica suscitada pela peça na imprensa, cujo tema central é a guerra civil russa, em 1929 Stálin decreta que o TAM será o único teatro autorizado a encenar a peça, que fora representada cerca de 987 vezes circulando por toda Rússia. Esse é o período da célebre montagem de *O Trem Blindado*, adaptação de uma novela de Vsévolod Ivanov (1895-

1963). O realismo socialista passou a imperar, Nemiróvitch-Dântchenko e Stanislávski, que desde 1928 já não trabalhava tanto devido a uma crise cardíaca, se ausenta do dia a dia de trabalho no TAM. O Teatro de Arte de Moscou acabou por se adaptar assim aos dogmas da URSS e converte-se no bastião do realismo socialista, fonte importante de propaganda do regime. Segundo o governo soviético, o TAM deveria se tornar numa espécie de modelo ideal de formação de ator e produção de espetáculos, de onde emanaria uma orientação para uma nova cultura e prática teatral revolucionária.

Ao longo dessas quatro fases, observa-se a permanência de uma programação artística rigorosa, sem concessões comerciais, sustentada por três pilares inegociáveis: o compromisso social de um teatro acessível a todos, um compromisso ético em relação à responsabilidade criativa dos seus integrantes, baseado num novo pacto moral do ator consigo mesmo como servidor da arte, banindo todo vedetismo e exibicionismo, e, enfim, um compromisso estético que procura eliminar tudo que falseasse a representação e abalasse uma criação verdadeiramente poética. Nota-se assim o núcleo de um pensamento que se perpetua até nossos dias, que fez escola e circulou pelo mundo teatral, orientando os diversos teatros, grupos, conjuntos artísticos e companhias particulares ou públicas que se reivindicaram como “teatro de arte” por oposição ao teatro unicamente de exploração comercial, cujo fim é exclusivamente o entretenimento e o lucro da bilheteria.

Trabalho Teatral: O TAM e a Encenação Naturalista

Retomando a divisão estabelecida por Claudine Amiard-Chevrel observa-se que, segundo a pesquisadora francesa, o período condicionado por um projeto de encenação naturalista, o qual nos interessa aqui, vai das primeiras encenações em 1898, com *Tsar Fiódor Ioannóvitch*, até a temporada de 1905, a qual segue a turnê de 1906 pela Europa ocidental.

O que se pode aprender com a trajetória e a experiência do trabalho teatral de Stanislávski nesse período dito naturalista é muito vasto e rico, seja em relação à ética profissional, seja no âmbito do trabalho do ator em específico, ou ainda no campo da encenação de maneira geral. Em particular, interessa-nos aqui abordar a noção de metodologia de pesquisa teatral sistematizada pelo mestre do TAM, inicialmente, no processo criativo entre naturalismo e realismo.

Como se sabe, são diversas as classificações adotadas para análise da trajetória das encenações realizadas pelo TAM, e essas classificações estão associadas à linguagem e/ou estilo teatral estabelecidos pelos próprios dirigentes do TAM com suas experiências cênicas diante de uma definição de cena condicionada pela dramaturgia. Essas linguagens cênicas, por sua vez, estão associadas, via de regra, a interpretação desse substrato textual, isto é, uma peça, seus temas e personagens, que se constituem então como um canteiro de trabalho. A dramaturgia, o texto teatral, é entendida por Stanislávski e seus êmulos como um terreno fértil que precisa ser arado e fecundado: ele é uma potência em latência a ser trabalhada para construção da obra, do monumento, da criação cênica em si, que se materializa na encenação crescida sobre esse terreno seguro. E quem constrói esse monumento, quem engravida essa palavra, quem esculpe em seu próprio corpo, graças ao seu gesto e à sua voz, é o ator. Advém daí a permanente preocupação de Stanislávski em reformular o trabalho do ator. “O diretor teatral pode muito, mas não o bastante, para atingir o que é necessário, o essencial fica sempre nas mãos dos atores, e é por isso que devemos ajudá-los e guiá-los.”[161]

Entretanto, para atingir a esse resultado, para criar essa obra cênica na forma de uma encenação, Stanislávski precisava, em primeiro lugar, reformular as etapas e os procedimentos de criação dessa cena (aperfeiçoar os trabalhos em cada uma das etapas de ensaio, sistematizar maneiras de conhecer o texto teatral em profundidade, estimular uma atitude criativa renovada e personalizada, criar consciência acerca dos referenciais relacionados entre o real e o ficcional, estabelecer um ambiente criativo adequado etc). Stanislávski percebeu que para cada conteúdo

dramatúrgico haveria uma forma correspondente específica para encenação, se distanciando assim da antiga pré-formatação estabelecida pela convenção entre gênero de dramaturgia e tipologia de cena, que somente reproduzia e reafirmava a estrutura (*pièce bien-faite*) dos diversos gêneros. Stanislávski se deu conta de que as relações entre forma e conteúdo eram determinantes naquele instante do teatro e, mais ainda, naquele momento de inovação e de busca por uma renovação estética.

Seria por meio da forma da encenação que o conteúdo da peça poderia ser perfeitamente ajustado, porém, para tanto, seriam necessários atores capazes de realizar essa mesma operação com seus corpos e vozes. Dessa maneira, Stanislávski intuiu e desenvolveu um pensamento essencialista, isto é, ele considerava que existiria uma verdade a ser revelada desde o "interior" da obra literária que precisaria ser analisada e apreendida pelo conjunto dos agentes criativos para, em seguida, ser comunicada, ser apresentada ao público na sua forma acabada. Advém daí expressões como "fidelidade ao poeta", "espírito da obra" ou até mesmo "essência da peça". Cronologicamente, essa etapa inicial de seu trabalho foi textocêntrica, e se dedicou ao estabelecimento de uma "cena viva". Essa etapa se inscreve, anteriormente, na etapa dedicada à formulação do "método das ações físicas", que se constituiria na direção não oposta, mas complementar do trabalho teatral, sobretudo, sempre do ponto de vista do trabalho do ator.

A noção de metodologia de pesquisa teatral sistematizada por Stanislávski deve ser compreendida de um ângulo apriorístico em relação ao estabelecimento propriamente dito de um estilo teatral que se verifica na cena constituída por seus elementos (luz, som, atuação, aspectos visuais, ritmo, texturas, etc). Quando Stanislávski nos narra no capitulo de sua autobiografia "a espera da abertura do Teatro de Arte de Moscou" pode-se observar como ele descreve a sua rotina pessoal e a dos atores, totalmente diversa do convencional acerca do ofício. Arrumar, limpar, lavar, varrer, preparar são os verbos empregados por ele para descrever o dia a dia dos atores que, além de ensaiar em dois turnos, deviam colaborar coletivamente para o bom andamento das atividades e o funcionamento do espaço adaptado por eles, longe de Moscou, para a preparação das encenações que iriam inaugurar o TAM. Essas condições materiais, até certo ponto adversas, estabeleceriam uma dinâmica de sociabilidade e solidariedade entre os agentes criativos.

Mas para além dessa sociabilidade, o aspecto fundamental é a atitude investigativa singular descrita por Stanislávski, acerca dos preparativos, por exemplo, para encenação do *Tsar Fiódor Ioannóvitch*, procedimento que deve em alguma medida fecundar a criação artística. Ele afirma

ter estudado todos os livros sobre os personagens e os principais temas, ter observado atentamente as gravuras de época que retratam personagens e lugares, as peças de museu; ele garante ter percorrido todos os monastérios e as sacristias de Moscou em busca de um vestígio histórico certamente, mas igualmente em busca de uma vivência; e isso parece ser o germe criativo que poderia estimular o contato dos agentes criadores, sobretudo dos atores, com a ficção a ser encenada. Para alcançar sucesso na transposição de uma obra de ficção, da peça que em si guarda as suas verdades poéticas e históricas essenciais, seria necessário fazer a reconstituição histórico-afetiva, ainda que preenchida por um esforço igualmente imaginativo, no caso de *Tsar Fiódor Ioannóvitch*, que se coloca distante no tempo, por não se tratar de uma peça sobre fatos contemporâneos à montagem. Apesar de todas as expedições efetuadas pelo grupo de artistas, o que se trouxe de volta na bagagem dessas campanhas de pesquisa foi uma espécie de *souvenir*. Objetos de arte, tecidos e peças de *borcantes* ditas históricas, esses resíduos seriam somente o pretexto para sensibilização dos artistas, numa espécie de trabalho sobre a sensação, sobre a percepção de um lugar e de um tempo ultrapassados que necessitavam, segundo a visão de Stanislávski, serem "revividos", transpostos poeticamente à cena. Ainda que condicionado por uma vontade de reconstituição histórica, na sua exterioridade, o que fica claro é que Stanislávski logo se rende conta de que não há como resgatar um passado histórico tal como teria sido, e percebe que toda reconstituição é teatral, isto é, poética. Seguindo esse raciocínio é que se estabeleceu todo um conjunto de encenações atinentes à categoria ou ao estilo que o próprio Stanislávski denominou de realismo histórico. Encontram-se aí *A Morte de Ivan, o Terrível*, *O Mercador de Veneza*, *Antígona*, *O Cocheiro Henschel*, *O Poder das Trevas*, *Julio César*, entre outros.

Esse procedimento de trabalho, de metodologia, ao organizar as etapas do processo criativo e estimular o conhecimento sobre o assunto que se quer abordar com a encenação de uma peça, coloca Stanislávski na condição de artista, mas também de pesquisador-artista da cultura. Ou melhor, ainda do *ethos* como tão bem percebeu Jacó Guinsburg ao analisar a encenação da *Donzela de Neve*. Segundo Guinsburg "a via etnográfica fora explorada com vista à tipicidade folclorista e, por seu intermédio, através da 'cultura' e seu *ethos* étnico, da datação de suas características e sua evolução, à expressividade histórica e seu significado na formação de uma consciência de grupo e de etnia"[162].

Se, por um lado, a pesquisa para encenação se efetuava conjuntamente com o grupo de agentes criativos nessa operação que objetivava o conhecimento, o apreender do real a ser

transposto, graças a um processo que se baseava na experiência, por outro lado, Stanislávski manteve durante muito tempo uma prática interpretativa pessoal e individualista que resultaria na "escrita" detalhada e minuciosa da encenação redigida por ele próprio como diretor. Uma espécie de espectador ideal que passa a captar o interior e o exterior dos personagens e, por meio do exercício imaginativo, se deter nos lugares e nos tempos mais adequados à encenação. Isto é, como ele próprio se avaliava:

> Quanto a mim, eu continuava na época, devo confessar, a exercer meu *métier*, de diretor teatral de uma maneira tão simplista como era feita no passado. Isso quer dizer que eu escrevia a encenação no meu escritório, eu interpretava todos os papéis para que os jovens atores pudessem me copiar até que eles se sentissem completamente habituados às minhas personagens.[163]

Mesmo que essa fosse uma prática velha e esclerosada, é certo que o teor das "encenações escritas" ou "narradas" por Stanislávski são verdadeiras obras de interpretação que se apresentam dessa forma, volumosas e detalhistas, para se contraporem ao comportamento presente nos atores de então, suprindo a lacuna de uma certa indiferença ou um desempenho apático relativo aos atores que não viam muita distinção entre atuar como Júlio César ou Otelo. Isto é, a necessidade de redigir essa massa paratextual numa espécie de texto didascálico expandido, que não se trata de um anexo à cena, constitui um conjunto de informações que devem ser repassadas aos atores numa espécie de caderno de cena do diretor. Essa massa paratextual serviria também para sistematizar o pensamento do diretor-pedagogo acerca do próprio trabalho do ator. Se, como o próprio Stanislávski confessa em diversas ocasiões, ele foi um diretor teatral inicialmente, despótico à maneira do *régisseur* do Meiningers, é porque ele buscava encarnar o papel que agora cabia ao diretor teatral de criador cênico, papel que outrora convinha ao autor do texto teatral. Apesar dessa condução criativa centralizadora, Stanislávski acabaria, no fim da sua vida, por promover e estimular a emancipação do ator não mais sob a égide do diretor, ao lançar as bases para um método sobre as ações físicas, procedimento autônomo, sob a responsabilidade do próprio ator.

Repassar uma informação interpretativa e pessoal e propiciar uma vivência experimental socializada na viagem de iniciação. Estimular os agentes criativos a perceberem a necessidade de ajustar a forma da atuação e/ou da encenação como vetor de comunicabilidade entre palco e plateia. O movimento da cena, o jogo das luzes, a sonoplastia, a administração do tempo da cena, o ritmo precisam estar ajustados enquanto forma da encenação que se converte em efeito de real sobre o olhar do espectador.

A distinção exata sobre onde começa o diretor-pedagogo e onde termina o diretor da

encenação é difícil de ser especificada, visto que o objetivo principal de Stanislávski foi duplo. O primeiro talvez fosse estabelecer uma renovação da encenação com o cuidado de não reproduzir mais aquele padrão de uma encenação convencional ou comercial, uma cena "teatral" dentro do teatro subordinado às convenções de gêneros e à cabotinagem dos atores. Stanislávski detestava a mentira teatral e, portanto, buscava em suas encenações uma sinceridade, uma vontade de autenticidade que fosse capaz de despertar a emoção verdadeira dos atores. Esse ambiente propiciatório seria constituído pela encenação e estimularia, segundo ele, uma atmosfera criativa para os próprios atores. O segundo objetivo que pode estar amparado nas descobertas do primeiro, mas não necessariamente condicionado por ele, decorre dos seus questionamentos pessoais para investigar e formular um subsídio seguro, uma orientação sistematizada que colaborasse com o ator para alcançar seu estado criativo, para poder criar seu personagem e para interpretar seu papel de forma criativa.

Trabalho Formativo:
Sistema, Método, Súmula, ou o Mestre e o Aprendiz

Gostaríamos de finalizar essa breve exposição com algumas considerações sobre a herança de Stanislávski para o ator. E nesse âmbito Stanislávski parece ter sido um precursor, talvez o primeiro criador cênico a instaurar uma sistemática sobre o trabalho teatral desde a perspectiva de uma pesquisa exploratória sobre o *self* do artista, seu mundo consciente e seu mundo inconsciente. Stanislávski poderia ser considerado, em certa medida, o indutor do teatro de pesquisa, que sai do estágio da convenção para uma etapa de criação e expressão individualizada, trabalhando pormenorizadamente para atribuir um nível elevado de consciência ao artista sobre o seu próprio processo criativo e sobre o próprio momento de exibição, durante a atuação.

Considerando-se o que se tem em maior circulação e mais vulgarizado acerca dos escritos de Stanislávski no Ocidente, seu trabalho teatral poderia ser dividido, talvez com exagerada simplicidade, em duas principais vertentes: o trabalho em relação ao ator e o trabalho em relação à encenação. Stanislávski foi um pedagogo exemplar e um diretor, por vezes, excessivamente despótico, como ele mesmo se definiu em certos momentos. A fronteira fica um pouco esfumaçada na tentativa de discernir onde termina a reflexão sobre o trabalho do ator e onde começa o trabalho em relação à encenação propriamente dita, pois é a forma da obra de arte que revela o caráter de sociabilidade que a própria obra estabelece com a sociedade.

> Nós assimilamos [Stanislávski e Dântchenko] bem rapidamente a convicção de que forma e conteúdo são inseparáveis; como separar o aspecto literário, psicológico e social de uma obra de sua formulação material, de sua encenação, de sua representação pictórica, visto que é justamente de seu conjunto que depende a criação de uma obra de arte?[164]

Ao longo de *Minha Vida na Arte* esses dois eixos temáticos, o da pedagogia e o da criação cênica se entrecruzam ao expressarem as preferências estéticas e as motivações das escolhas de Stanislávski. Esses dois eixos são tratados, a cada momento, por um olhar distinto entre infância, adolescência, juventude e maturidade artística. Os dois eixos possuem um peso equivalente na economia simbólica dessa autobiografia sobre o trabalho teatral. É verdade que a fórmula narrativa encontrada por Stanislávski em sua autobiografia é, em alguma medida, a repetição de um gênero já consagrado por grandes artistas ao longo do século XIX, como forma de testemunhar sobre suas carreiras e expressar uma visão particular sobre seus ofícios, sobre seus segredos de *métier*. Porém, o eminente ator russo, ao contrário do senso comum, naturalmente se prevalece do gênero autobiográfico não para enaltecer e eternizar as suas

glórias pessoais, mas para servir-se dele ao transcrever observações, lançar hipóteses, relatar experiências, expor resultados e sobretudo interpretar, à sua maneira, o fenômeno teatral em toda sua extensão, desde o processo criativo até a organização teatral. Tudo isso num exercício mnemônico afetivo em relação ao passado povoado por seres reais e ficcionais.

Entretanto, não é isso que acontece quando lemos *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem, A Criação do Papel*, em que definitivamente, desde os títulos, nota-se uma ênfase de sua reflexão dedicada à formação e ao trabalho do ator[165]. Nessas três obras, Stanislávski se expressa de forma diferente. Elas são organizadas na forma de diálogos, generosamente engendrados com o fito de simular o mais fielmente possível os encontros de um diretor-professor, Tórtsov, na condução da sua turma de aspirantes à carreira de ator, liderada pelo aplicadíssimo candidato a ator, Kóstia Nazvanov, acompanhado por seus colegas. Aqui a narração de Stanislávski, nesse romance de iniciação, é sustentada pelo jovem ator, que é o autor-aluno que redige suas notas de aula, constituindo uma espécie de diário de trabalho, um diário de bordo, com a contribuição das intervenções do professor. É pedagógico o desdobramento da figura de Stanislávski, autor da narrativa, como mestre e aprendiz. Do ponto de vista da argumentação lógica, a forma dialogada já havia demonstrado a sua eficácia desde a Antiguidade – lembremo-nos do *Ménon* de Platão, no campo filosófico, a especular sobre as virtudes do homem. Por que razão não seria eficaz no campo teatral esse recurso, num reduto em que prevalece com exclusividade a forma dramática e o diálogo?

Esse romance de iniciação, entretanto, é bem diferente de um famoso exemplar do gênero, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. No que constitui sua diferença? Sua diferença está na forma dialética e na tarefa a que se propõe o Stanislávski-autor que, ao nos contar sua história, expressa a necessidade de um rigor metodológico referente ao trabalho teatral. Esse rigor e essa precisão transcendem a capacidade de Stanislávski em fazer avançar sua historinha sobre o dia a dia do professor e do grupo de alunos em sala de aula. A narração das experiências vividas pelas personagens e a descrição dos procedimentos adotados sistematizam o seu programa pedagógico, forjam uma súmula, enfim, legam material para o estabelecimento de métodos a interpretar esses mesmos procedimentos.

Constate-se a esse respeito a organização e progressão lógica das noções apresentadas por Stanislávski nos sumários das suas três obras dedicadas à formação e ao trabalho do ator. Os temas, as noções e os problemas são conceitos operacionais da ordem da experiência e não da informação ilustrativa ou prescritiva. Isso é natural, visto que estamos diante de um homem de

teatro, que especula e examina para, em seguida, rememorar e comunicar uma síntese. São noções-chave passíveis de verificação e experimentação pelo pretendente à carreira de ator. Os temas a serem abordados pelo ator aspirante são dispostos numa espécie de progressão de acordo com a assimilação das noções anunciadas. A narrativa das obras é contaminada pelos mais variados problemas, que são abordados do simples para o complexo. O grau de dificuldade que se deve superar na sua formação como ator proposto na obra se organiza, portanto, de forma programática e progressiva. Nesse itinerário traçado por Stanislávski, seus personagens buscam conhecimento sobre si próprios para, em seguida, projetarem-se na direção de uma espécie de verdade de propósitos particulares que endosse uma atuação, uma criação cênica também verdadeira diante das condições artificiais que são as de exposição dos atores sobre o palco, profissionais da exibição.

O ponto de partida para essa sistematização foi a própria observação de Stanislávski, desde jovem, acerca dos grandes atores que assistira no palco do Teatro Máli. O jovem futuro ator-diretor-pedagogo confessa o quanto tê-los assistido foi fundamental para refletir sobre a sua futura prática de trabalho que procurava sistematizar novos procedimentos para formação do ator. Conforme atesta Stanislávski, esses grandes atores do Máli e os monstros sagrados da cena europeia desempenharam um papel determinante na sua educação artística e na formação de sua ética profissional[166].

> Rossi – sem nenhuma beleza – me confundia com a sua plástica pouco comum e seu senso de ritmo. Ele não era um ator como Salvini ou como Motchalov, os quais se deixavam guiar por seus instintos e seus temperamentos. Rossi era um mestre-artesão de gênio. Não se pode negar que o domínio sobre si mesmo exige um talento particular e que esse mesmo domínio pode alcançar a genialidade. Rossi era um desses mestres [...] Rossi era irresistível, não por conta da força elementar de seu instinto, mas pelo encadeamento lógico de suas emoções, a coerência do papel que ele construía, a convicção tranquila de sua interpretação, a certeza de seu domínio ascendente [...] Rossi já velho interpretava Romeu. Certamente não podíamos tomá-lo por Romeu, entretanto ele traçava um retrato psicológico impecável. O desenho era audacioso, quase insolente; na cena com o Frei, por exemplo, Romeu-Rossi rolava pelo chão de sofrimento e de desespero. E quem ousava fazer isso? Um velho baixinho e barrigudo! E não parecia ridículo. Porque era coerente com o desenho interno do papel, com o traçado psicológico exato concebido por Rossi, despertando grande interesse. Nós compreendíamos e admirávamos a perfeita concepção do papel e nós sofríamos com Rossi.[167]

Stanislávski, ao perceber a habilidade e o talento desses grandes atores, a exemplo de Rossi, descrito acima, foi capaz de fazer a relação entre essa matriz de atuação, por ele considerada inconsciente, e esses expoentes, espécies de celebridades do teatro. E ao assisti-los, Stanislávski procurava decifrá-los, interpretá-los, com o intuito de sistematizar o processo criativo e o ato da atuação pública, traduzindo-os numa prática de aprendizagem e de ensino que pudesse ser repassada às futuras gerações de atores não tão dotadas ou talentosas quanto Rossi,

Salvini, Motchalov entre outros. Essa nova geração deveria ser formada, segundo a intuição de Stanislávski, não mais sob a ordem da reprodução codificada de gestos e vozes, mas subordinada à criação cênica orgânica, eivada de verdade pessoal, subsidiada pela própria experiência de vida do intérprete ao estabelecer uma lógica psicológica de ação interna e externa em relação ao papel a ser desempenhado. Ao mesmo tempo que ressignificou o trabalho desses grandes talentos da cena europeia, o criador do TAM forjou as bases de um principio investigativo sobre a condição humana em estado de representação organizada, estado de exibição pública consciente e deliberado. Stanislávski trabalhou na investigação das condições ideais que pudessem subsidiar a criação artística. Ele procurou os procedimentos que possibilitassem gerar as propriedades propiciatórias para que o ator atingisse uma criação personalizada. Em suma, o que se convencionou denominar de "sistema" nada mais é do que um conjunto de procedimentos para se alcançar a inspiração criativa, que não é um fim em si mesmo, mas sim de um meio.

Ao término de suas memórias, Stanislávski resumiu com as palavras que se seguem o seu sistema de trabalho:

> Meu "sistema" está dividido em duas partes fundamentais: 1º. o trabalho interior e exterior do ator sobre si mesmo; 2º. o trabalho interior e exterior sobre o papel. O trabalho interior do ator sobre ele mesmo consiste em ajustar uma técnica psicológica, permitindo ao ator se colocar, quando for necessário, dentro de um estado de espírito criativo que favoreça o mais possível a visita da inspiração. O trabalho externo do ator sobre ele próprio consiste no preparo de seu aparelho corporal à encarnação do papel e a exata tradução cênica de sua vida interior. O trabalho sobre o papel consiste em estudar bem a essência espiritual da obra dramática, apreendendo esse grão original que lhe deu nascimento e existência e que determina sua significação inteira, assim como a significação de cada um dos papéis que a compõem.[168]

E sobre esse sistema desenhado por Stanislávski, o próprio Bertolt Brecht, leitor atento do mestre do TAM, porém muitas vezes apresentado como um antagonista de Stanislávski, tanto no âmbito da formação do ator quanto no âmbito das relações entre cena e texto, expressou-se muito favoravelmente sobre o sistema de Stanislávski em relação ao trabalho e a formação do ator. Nas notas em que Brecht considerava o que classificou de os "clássicos conselhos de Stanislávski" pode-se constatar a percepção e a adoção, pelo próprio Brecht, em seu teatro, das contradições a serem valorizadas numa atuação, segundo Stanislávski. Isto é, por exemplo, mostrar um avarento exatamente onde ele procura ser generoso; exibir não a cólera propriamente dita, mas o seu contrário, a tentativa de dominá-la; apresentar não somente a agitação confusa do homem bêbado, mas ao contrário as suas tentativas de parecer sóbrio[169]. Enfim, Brecht reconheceu, adotou e releu as orientações de Stanislávski, sobretudo aquelas que procuram induzir o ator a se conhecer ao máximo e a conhecer igualmente bem os homens que

ele deseja representar. “Somente deve ser digno de ser exibido ao público em cena”, segundo Brecht deduz do sistema de Stanislávski, “aquilo que seja passível de ser confirmado pela observação direta do próprio ator”[170].

Stanislávski, pela primeira vez na prática teatral ocidental, no bojo da estética naturalista/realista introduziu a noção de experiência para alicerçar a atuação/formação do ator; e, mais ainda, para tanto ele instaurou suas etapas investigativas, que constituem essa mesma experiência, no período do processo de preparação da montagem. Isto é, Stanislávski reformulou o processo de ensaio, implementando uma prática de pesquisa a começar com a leitura de mesa e análise integral do texto teatral como um organismo total, constituído de diversas partes a serem isoladas para serem conhecidas profundamente pelo ator. Debruçando-se sobre a realidade ficcional que se quer representar, Stanislávski estabeleceu o estudo das circunstâncias dadas pelo autor a serem consideradas pelo ator. Do texto à cena, da palavra escrita à oralidade, Stanislávski defendia uma cena centrada no ator, que seria para ele o criador e autor de sua própria atuação. Ele estimava assim um padrão de desempenho calcado na verdade das situações e no jogo teatral convicto dos interpretes para sustentarem seus papéis. Como pedagogo, ele valorizou a experiência pregressa do intérprete. Essas duas frentes de novos procedimentos, ensaio e apresentação, estão inscritas no *real* e é a esse real que o ator deve se remeter, se submeter no seu processo de trabalho, destilando-o, filtrando-o graças a sua própria subjetividade, seu juízo de homem no mundo, como bem distinguiu Brecht. Em parte isso, contribuiria para noção de uma criação orgânica.

Sobre essa organicidade referente à atuação do ator, Iúri Zavádski, intérprete que trabalhou com Stanislávski durante doze anos no Teatro de Arte de Moscou, e que participou da montagem de *As Desgraças de Ter Espírito* e *As Bodas de Fígaro*, comenta o que significava para o mestre do TAM o nascimento de uma arte da atuação verdadeiramente orgânica. Seria necessário cultivar profundamente em si-mesmo o papel a ser abordado:

> Stanislávski comparava a confecção de uma flor artificial ao nascimento de uma flor natural. O artesão, segundo Stanislávski, confeccionaria uma flor recortando suas pétalas e colando-as no seu miolo, fixando em seguida as partes ao respectivo caule. Porém, esta flor é artificial, morta. E como nasceria uma flor viva? A criação de uma flor viva não começa pelas pétalas, pelo resultado. O resultado – a flor – se forma por maturação, e o primeiro germe (e talvez advenha daí a expressão empregada por Stanislávski, “o germe do papel”) não se parece em nada com a futura flor. Os primeiros sinais da flor, mesmo o seu botão, pouco se lhe assemelham. Somente após a flor ter recebido bastante luz e água, somente após ela ter atravessado todas as fases de seu crescimento progressivo, natural e orgânico, somente aí nesse momento é que ela se tornará uma flor. Era a essa criação orgânica do papel que Stanislávski nos exortava.[171]

Como todo processo investigativo, a prática do trabalho do ator sobre si mesmo, aliada à

necessidade de se criar as condições propiciatórias para uma atuação verdadeira, evoluiu ao longo dos anos de trabalho e Stanislávski modificou-lhe o foco, passando das preocupações acerca da composição psicológica, com ênfase nos estados da personagem, para investigar o que ficou conhecido como "o método das ações físicas", "análise ativa" ou o "último Stanislávski".

Acerca dessa última etapa investigada pelo fundador do TAM, antes de seu desaparecimento em 1938, sobre a qual o próprio Stanislávski pouco escreveu, Antoine Vitez, em artigo de 1953, interpretava essa fase das preocupações formativas de Stanislávski como uma maneira de liberar o ator do jugo do diretor. Esse "método das ações físicas" consolidariam um processo criativo autônomo e eficaz para o ator abordar seu personagem. Em alguma medida esse novo procedimento subverteria o estudo e o trabalho dito "de mesa", que antecederia ao processo de montagem, pois esses estudos preliminares, constatou posteriormente o próprio Stanislávski, condicionariam o ator e sua imaginação criativa prioritariamente aos pressupostos psicológicos especulativos advindos de uma leitura essencialmente oriunda do diretor teatral sobre a peça e seu projeto de montagem. Antoine Vitez chama atenção, portanto, para a "análise de cada papel em ações elementares, e a elaboração do papel graças a uma sucessão de elos de ações diferentes, estabelecendo uma linha do comportamento da personagem." Nesse sentido, se estabeleceria uma partitura para cada papel. E Vitez prossegue chamando atenção para uma definição específica de ação que não pode ser confundida ou se limitar ao movimento da cena ou em cena: "a ação não deve ser entendida como isolada da volição, esse ato pelo qual a vontade toma uma determinação, e não somente dessa ação determinada, mas da totalidade dos fenômenos psíquicos que a acompanham"[172]. Assim, o método das ações físicas colocaria o problema da pesquisa sobre a personagem em segundo plano, essa análise ativa do papel resolveria o problema da atuação ao preconizar uma encarnação progressiva do ator na passagem do papel à personagem. Enfim, Antoine Vitez interpreta essa metodologia como um processo de assimilação progressiva da lógica do comportamento da personagem pelo ator. E, mais uma vez, observa-se nesse procedimento o pensamento organizacional dicotômico em opostos complementares de Stanislávski, que parte do simples para o complexo; do consciente para o inconsciente; do corpo para o espírito. A condição da personagem de teatro é que ela é uma personagem em ação, não resta dúvida, e esse método poderia colaborar na revelação de uma linha comportamental e psicológica que não se constitui unicamente pelas grandes ações da personagem, mas igualmente pelas pequenas, não tão importantes e aparentemente ínfimas ações , elos dessa corrente ou desses movimentos da partitura concebida pelo ator.

O Legado de Stanislávski

Se nos perguntássemos acerca do legado de Stanislávski em relação à cena naturalista, o que nos restaria? Certamente, o seu indescritível amor e a sua dedicação à arte da atuação, ao trabalho do ator. Stanislávski, apesar de ter dirigido inúmeros espetáculos, manteve-se, essencialmente, um ator. Seus escritos comprovam sua predileção pelo trabalho criativo do ator e quando atua como diretor parece não perder de vista a condição igualmente de um pedagogo. É do ponto de vista da renovação do trabalho do ator que ele se posiciona em seus escritos e percebe a necessidade de repensar o comportamento criativo do intérprete teatral.

Se vivemos hoje, início do século XXI, num período refratário ao naturalismo no teatro, em que as obras artísticas em geral e o trabalho teatral em particular reivindicam uma desconstrução desse mesmo objeto artístico, questionando até a noção de representação, como encarar esse legado do mestre russo?

Em primeiro lugar, refletindo-se sobre a assimilação, transmissão e ressignificação desse legado de Stanislávski acerca do trabalho do ator, no âmbito do teatro europeu ocidental e do teatro realizado no Brasil e nas Américas, poderíamos afirmar que esse legado se efetivou tanto por meio de influências diretas quanto indiretas. No primeiro caso, verifica-se uma relação objetiva entre mestre e discípulo, com aqueles que foram alunos e/ou atores, conviveram com Stanislávski e partilharam diretamente de suas experiências. No segundo caso, observam-se as relações mais subjetivas ou indiretas nas quais outros diretores também assimilaram as reflexões do mestre russo, porém interpretando e adaptando seus escritos às outras realidades de trabalho, sem necessariamente terem convivido com ele. Essas duas formas de divulgação do legado de Stanislávski alcançaram resultados dos mais diversos, estabelecendo vertentes bem distintas entre si[173].

Do ponto de vista de uma relação direta entre mestre e discípulo, poderíamos destacar os depoimentos e as experiências de Mikhail Tchékhov (1891-1955), de Vsévolod Meierhold (1874-1940), de Stella Adler (1901-1992), de Eugênio Kusnet (1898-1975) e de Vassíli Óssipovitch Toporkov (1889-1970). Esses cinco artistas atestam, em seus escritos, que a proximidade com Stanislávski foi definitiva para suas formações artísticas, suas visões de mundo e consciência ética e estética acerca do teatro.

Já do ponto de vista de uma relação subjetiva e indireta, poderíamos notar a situação de diretores como Joan Littlewood (1914-2002), Jerzy Grotowski (1933-1999), Lee Strasberg

(1901-1982) ou Eugenio Barba (1936). Esses artistas, diretores teatrais e pedagogos, sobretudo no tocante à formação de novos artistas e na formulação de novas práticas criativas, fizeram contato com o legado do fundador do TAM por meio de uma releitura de sua obra escrita, aplicando-a às suas experiências cênicas, linguagens, estilos e, principalmente, material humano[174].

Pensando-se a partir do naturalismo como uma estética teatral, pode-se deduzir que no caso de Stanislávski, centrado sempre no trabalho do ator, a ideia fundamental de sua pesquisa é a procura pelo estímulo à experiência criativa do ator, experiência essa que o leve à expressão da verdade do papel a ser representado e, por conseguinte, da cena criada pelo dramaturgo. A busca do ator deve ser, segundo Stanislávski, pela verdade do sentimento que se manifesta na sua atuação por meio da expressão do "espiritual" ou "da alma" que habita esse papel e que se torna personagem pela "encarnação" do ator.

Com certeza, Stanislávski se posicionava na direção oposta a de um trabalho de ator que adotava, tradicionalmente, a condição de um ator-tipo como já mencionamos antes. Stanislávski pensava o inverso, considerava o ator não mais inserido em uma possível distribuição tipológica, mas, sim, pensando as suas capacidades expressivas, problematizando sua dimensão psicológica para representar uma personagem, mesmo que o resultado aparentasse modesto. E, nesse caso, ele supunha que seu "sistema" poderia auxiliar esse ator a criar e assegurar, de maneira convincente, a cada nova sessão, uma atuação verdadeira.

O que se entende por "sistema stanislavskiano" é o resultado de toda uma trajetória de vida dedicada à experiência e à observação, descrição e reflexão sobre a intrincada e complexa natureza do trabalho do ator. O que Stanislávski procurou fazer foi implementar uma técnica de trabalho, disposta por uma rotina constituída de diversos procedimentos que se aperfeiçoam e se perpetuam ou não ao longo do tempo. Isso constitui um conjunto de princípios, de exercícios e de orientações, por ele concebido, que visa levar o ator a engendrar a vida, um "espírito humano" idealizado pela ficção de um dramaturgo. Stanislávski não se cansa de lembrar em seus escritos que não existem fórmulas sobre como se tornar um grande ator, ou como interpretar com sucesso essa ou aquela personagem. Ele acreditava que o mais importante seria poder estabelecer um verdadeiro "estado criador", um estado propiciatório para o ator atuar com "verdade cênica".

Essa ideia de verdade cênica pode ser relacionada com as noções de "fé cênica" e "sentimento de verdade". Para um ator, segundo Stanislávski, é fundamental acreditar no que

está acontecendo ao seu redor. E, sobretudo, é necessário que o intérprete acredite naquilo que está fazendo, nas ações físicas que deve executar. Isso pode soar evidente e lógico, nos dias de hoje, porém a realidade do teatro no final da segunda metade do século XIX era bem diversa, como se sabe. Stanislávski pressupõe que a partir do exercício em que o ator passa do "plano da realidade" para o "plano imaginário", acreditando nessa imaginação, depositando aí a sua fé cênica, é que ele estaria habilitado a criar. Essa verdade cênica deve se manifestar tanto no interior do ator quanto nas relações com seus colegas de cena, na realidade exterior da situação dramática. Por conseguinte, o grau de convencimento e a aparência de eficácia dessa expressão de verdade e naturalidade estariam associados à capacidade do ator de acreditar em tudo que diz e faz sobre o palco.

Stanislávski destaca o papel fundamental da imaginação e, por vezes, na sua concepção ela se confunde igualmente com a "memória emocional". Ele observa que todo processo criador começa sempre na imaginação. O artista que não dispõe da faculdade imaginativa deve se exercitar para poder se beneficiar de suas propriedades. Seja a imaginação do autor da peça, do diretor, do cenógrafo ou do ator, o exercício imaginativo parece ser uma das chaves criativas para se alcançar a credibilidade da atuação. A imaginação, em relação ao ator, seria responsável por criar aquilo que já existe, mas não é conhecido pelo ator. Imaginar seria uma forma de conhecer.

Já a "memória emotiva", dentro da lógica criativa estabelecida por Stanislávski, pode ser entendida como o procedimento graças ao qual o intérprete, no âmbito da estética naturalista, reatualiza suas próprias emoções e sensações experimentadas em seu passado pessoal e individual. Esse procedimento permite ao ator criar seu papel a partir de suas vivências como ser humano. Essa "memória sensorial" se manifesta quando são acionadas pela imaginação as recordações das sensações associadas às circunstâncias do episódio de vida do ator. Tratam-se de lembranças de aspectos sensoriais relacionados à visão e à audição, sobretudo. Esses aspectos são complementados pelos sentidos do tato, do paladar e do olfato. Esse seria o procedimento para se "reviver" de forma sistematizada e controlada as emoções que tiveram lugar no passado do ator.

De toda maneira, é preciso estabelecer sempre um exercício de síntese entre a "memória sensorial" pessoal e o conhecimento que advém, sempre dentro da lógica de Stanislávski, do texto teatral, da palavra escandida pelo autor, pelo poeta. Segundo o diretor-pedagogo russo, o ator deve se tornar um cúmplice do dramaturgo. E, para tanto, o ator deve dominar o tema

central tratado pelo autor da peça, o autor das palavras. Ao ator é necessário assimilar e fazer com que as palavras ditas sobre o palco sejam percebidas pela plateia como se fossem suas, isto é, como se pertencessem ao papel que interpretam. Percebe-se que Stanislávski compreende o valor da palavra como estímulo sensorial que faz trabalhar, igualmente, a imaginação cúmplice do espectador em relação ao ator. Essa apropriação, por parte do ator, de suas memórias e das palavras do autor de um texto, se efetua, entre outros elementos, graças à percepção do "subtexto".

Se o texto é fornecido pelo dramaturgo, o "subtexto" deve ser criado pelo ator, na opinião de Stanislávski. Dentro da lógica criativa elaborada por ele, todo papel possui uma linha a ser seguida cuja orientação deve ser extraída do subtexto e não do texto propriamente dito, das palavras que compõem as falas dos papéis. Caso contrário, a atuação se transforma em algo mecânico, sem vida, e o ator simplesmente debita suas falas. Ora, ao contrário, se o ator domina o subtexto, aquilo que jaz sob as palavras que são ditas, a atuação passa a comunicar algo de essencial, uma "essência interior". Para encontrar essa "essência interior" o ator precisa recorrer à visão interior, ao pensamento e à ação interior. Seriam as imagens criadas na imaginação aquilo que fecundaria as falas, revestindo-as de uma opinião, enriquecendo-as com um ponto de vista, um juízo crítico acerca do papel. O trabalho do ator é o de ajustar a manifestação física desse conjunto de imagens interiores às necessidades de sua interpretação de um papel. As palavras assim revestidas por essa visão interior são a manifestação de uma corporificação externa. É necessário, portanto, verticalizar a análise do texto teatral, conhecendo-se assim as ideias expostas pelo autor, não se detendo unicamente no que dizem as personagens, mas se esforçando para conhecer a ideologia e as intenções do autor com sua obra.

Essa mesma análise leva o ator e os demais agentes criativos da cena a conhecerem o que Stanislávski denomina de "superobjetivo", isto é, aquilo que caracteriza a ideia básica ou a força motriz com a qual o autor da peça está trabalhando. Está em jogo aqui a necessidade de o ator conhecer o cerne da questão trabalhada pelo autor em sua peça, aquilo que dá origem ao texto escrito. Há um trabalho intelectual que precisa pavimentar a atividade criativa do ator dentro de uma lógica e de um princípio de coerência em relação ao conjunto da obra dramática. Percebe-se desde então o alto valor atribuído por Stanislávski, sobretudo no início de suas pesquisas, ao texto teatral, a essa conivência do ator em relação ao texto.

Para conhecer em profundidade o caráter imaginário que deve atuar, o ator, prevê Stanislávski, deve estudar as circunstâncias, os fatos externos à vida desse espírito humano que

está em latência sob o papel. Trata-se de estabelecer uma compreensão clara e objetiva sobre o enredo, os fatos e acontecimentos, o tempo e o espaço no qual transcorre a ação, em suma, as condições de vida dos seres ficcionais. Essa análise intelectual deve promover os esclarecimentos fundamentais sobre as ideias contidas na peça bem como as vontades e desejos inerentes aos personagens. A análise deve ser um estímulo à imaginação, à expressão dos sentimentos e à manifestação dessa vida interior do papel. Trata-se de uma operação que ao mesmo tempo em que esclarece sobre o universo ficcional organizado pelo autor, propicia a produção de uma subjetividade, de uma interpretação da parte não só do ator como de todos os agentes criativos envolvidos na encenação da peça.

Especificamente para auxiliar o comportamento criativo do ator, Stanislávski idealizou o famoso "se" mágico. Desde que o ator se transporte do plano da realidade tributária para o plano de uma vida imaginada segundo esse "se" mágico, sua atuação se torna envolvente do ponto de vista emocional. Efetiva-se a possibilidade de uma aproximação quase alucinatória da parte do ator que experimenta as sensações e estados emocionais do papel que encarna. O emprego desse "se" mágico – por exemplo: "se" eu fosse Hamlet, "se" eu morasse em Elsinor, "se" meu tio tivesse assassinado meu pai, "se" minha mãe tivesse casado com meu tio homicida etc. – leva o ator a se perguntar como ele agiria em nome do papel que interpreta, enquanto personagem em ação dentro de uma trama de circunstâncias determinadas previamente por um autor. Esse procedimento, segundo Stanislávski, deve funcionar como uma espécie de disparador de uma atividade imaginativa interior e real que aproxima as experiências do próprio ator em relação às situações urdidas para o papel ficcional.

Stanislávski parece insistir, diferentemente ao longo de suas fases, numa visão essencialista acerca do trabalho do ator. Sua experiência com a dramaturgia intimista de um Tchékhov nesse sentido foi de grande valia, visto que o ator ao mesmo tempo que deve buscar um "estado interior de criação" não deve perder de vista a "essência da peça" nem a "essência de seu papel". Ora, se a representação teatral tem por fim precípuo a transposição da vida interior de uma peça, com a sua realização física sobre o palco, sempre em acordo com as ideias e princípios que estão na origem da obra do dramaturgo, ao ator é necessário saber manejar seu aparato expressivo, isto é, seu corpo, sua voz, sua imaginação na direção da revelação dessas mesmas ideias.

Finalmente, Stanislávski acabou por modificar por definitivo o comportamento criativo do ator. E é por conta de seus objetivos e questionamentos que é geralmente lembrado como o

diretor-pedagogo. Como homem do seu tempo e formado por uma cultura literária, o texto teatral desempenhou papel preponderante no trabalho de orientação pedagógica, sobretudo nessa fase naturalista. O texto sempre foi empregado como princípio indutor do trabalho do intérprete diante do papel porque sintetiza e concentra uma situação de representação organizada e delimitada por um autor. O texto dramático se tornou assim um elemento de fundamental apoio na condição de esteio, de canteiro de trabalho como um campo de interrogação, uma arena delineadora do trabalho do ator. As ideias de Stanislávski deram origem a uma série de interpretações que subsistem por oposições fundadas graças à presença do texto teatral na dinâmica entre papel-ator-personagem. Constituem-se, assim, algumas oposições entre linguagem e mundo, forma e conteúdo, teoria e prática, regra e ação, significante e significado. Trata-se de oposições que condicionam o comportamento criativo do ator ainda em nossos dias.

Bibliografia

ADLER, Stella. *Técnica da Representação Teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

AMIARD-CHEVREL, Claudine. Le Théâtre Artistique. *Bouffonneries*, Montreuil, v. 20/21, 1989.

BABLET, Denis. *La Mise en scène contemporaine 1:* (*1887-1914*). Paris: La Renaissance du Livre, 1968.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

Brecht, Bertolt. *Ecrit sur le théâtre 2*. Paris: L´Arche, 1979.

DHOMME, Sylvain. *La mise em scène d'Antoine à Brecht*. Paris: Fernand Nathan, 1959.

GROTOWSKI, Jerzey. *Para um Teatro Pobre*. Lisboa: Forja, 1975.

GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

____. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

HETHMON, Robert H. *El Método del Actors' Studio*. 4. ed. Caracas: Fundamentos, 1981.

JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislávski Segun Sus Apostoles*. Ciudad de Mexico: Gaceta, 1990.

KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislávski*. 4. ed. Madrid: Fundamentos, 2005.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov.* Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LEWIS, Robert. *Método ou Loucura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.

ROUBINE, J.-J. *A Linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

STANISLÁVSKI, Constantin. *Construção da Personagem*. 3. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

____. *Ma vie dans l'art*. Tradução, prefácio e notas de Denise Yoccoz. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980.

____. *A Preparação do Ator*. 4. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

____. *Mise en scène d'Othello*, Tradução de F.V. Hugo e Nina Gourfinkel. Paris: Editions du Seuil, 1973.

____. *A Criação de um Papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

STRASBERG, Lee. *Um Sonho de Paixão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.

TCHÉKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del Teatro Moderno*. Buenos Aires: Centurión, 1946.

TOPORKOV, Vassilly Osipovich. *Stanislávski in Rehearsal: The Final Years*. New York: Theatre Arts Book, 1979.

VITEZ, Antoine. La Méthode des actions physiques de Stanislavski. *Théâtre Populaire*, n. 4, nov-déc, 1953.

V.V.A.A. *Constantin Stanislavski: 1863-1963*: *l'homme, le metteur en scène, l'acteur; Stanislavski et le théâtre mondial; extraits de la correspondance de Stanislavski*. Moscou: Editions du Progrès, 1963.

QUARTA PARTE

O NATURALISMO E OUTRAS ARTES

1. O NATURALISMO NO CINEMA

Luiz Nazario

Nas histórias do cinema não há muitas referências a um cinema naturalista, embora abundem as teorias sobre o realismo na sétima arte. Algumas dessas teorias mascaram certo desapreço pelo cinema na assunção da missão elevada de dissecar friamente o que definem como "o Dispositivo". Trata-se de um conceito-fetiche que não apenas abarca todo o aparato técnico e econômico da indústria cinematográfica como também todas as formas da ficção no cinema industrial.

Essas teorias definem o naturalismo cinematográfico não como um estilo, mas como a ilusão da realidade própria da linguagem da câmara. Todos os filmes seriam, aos olhos desses teóricos, manifestações naturalistas do Dispositivo, cuja meta é enganar o espectador com a ilusão da naturalidade por truques específicos de linguagem e sucessão de imagens na tela.

O verdadeiro realismo estaria na destruição da ilusão típica do chamado "cinema narrativo clássico", o "cinema burguês e industrial de Hollywood", que dominou o mundo e passou a ser produzido por qualquer grande estúdio[175]. Os críticos do "Dispositivo", avessos a uma indústria do cinema, adeptos da "teoria do autor", investem como Quixote contra os moinhos de vento da ilusão de realismo proporcionada pelo cinema – seja o filme realista ou não.

A "desconstrução do Dispositivo" tornou-se um elevado ideal nas academias, que tomaram por divisa o brado de Maiakóvski:

> Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase uma concepção do mundo. [...]. Mas o cinema está doente. O capitalismo atirou pó dourado em seus olhos. Hábeis empresários o conduzem pela mão nas ruas. Ganham dinheiro comovendo corações com intrigas chorosas. Isso precisa acabar. O comunismo tem que arrancar o cinema das mãos dos que o detêm e exploram. [...] Caso contrário, ou teremos *claquettes* importadas da América, ou os eternos olhos chorosos de Mosjukine. Das duas coisas, a primeira aborrece. A segunda, mais ainda.[176]

Liderada no Brasil por Glauber Rocha, a cruzada anti-Hollywood tinha como estratégia imediata a sabotagem dos incipientes cinemas industriais locais: a Vera Cruz foi o alvo[177]. Hoje, as novas gerações são informadas pelos "estudos de cinema", que privilegiam os "novos cinemas"[178], os "cinemas periféricos", os "cinemas nacionais", os "cinemas independentes", os "cinemas pobres"[179] – todos os cinemas que recusam, por princípio, ou não conseguem, por falta de recursos, estilizar a realidade, preferindo uma ilusão de realismo "pobre", que lhes fornece, com lucros, uma aparência mais "verdadeira".

Todavia, os filmes considerados realistas o são de várias maneiras, todas artificiais e fabricadas, e às vezes até contraditórias entre si. Conforme o entendimento de cada teórico sobre o que é "o cinema do real"[180], seriam realistas os filmes pioneiros dos Irmãos Lumière, os que tratam de problemas sociais, os dramas da vida, as atualidades de guerra, as atualidades em geral, os documentários da GPO, os documentários em geral, os melodramas de fundo social, os filmes de guerra, de "atrocidades" e "de ruínas", os filmes do neorrealismo, do *cinema-vérité*, da Nouvelle Vague, do *Angry Cinema* e do Cinema Novo, os *blockbusters* de ação explosiva e até o *gore* capaz de chocar o mais cínico dos espectadores.

Fica claro que as características do estilo naturalista, tal como é definido na literatura, se dissolvem, nos "estudos de cinema", no conceito-coringa de realismo, uma vez que, como bem observou Pier Paolo Pasolini, o cinema é "a língua escrita da realidade"[181], ou seja, o filme não se "escreve" com signos orais gráficos, mas com as coisas mesmas às quais esses signos se referem.

Na síntese que Paulo Filipe Monteiro oferece das discussões teóricas sobre o estatuto da imagem cinematográfica e suas relações com o que se entende por "real", em *Fenomenologias do Cinema*[182], evidencia-se a obsessão de alguns dos principais teóricos, como André Bazin (1918-1948)[183] e Siegfried Kracauer (1889-1966)[184], pela forma "realista" do cinema – uma preferência estética que também foi a dos ditadores fascistas e comunistas, ao usar o cinema como arma de propaganda.

Quando os críticos, os cinéfilos, os teóricos e os historiadores do cinema falam de realismo, eles operam uma generalização que abarca os diversos realismos, incluindo o naturalista. Se quase todos os gêneros, estilos, tendências e escolas do cinema coexistem dentro do conceito-coringa de realismo, o que então seria próprio da linguagem do cinema (a ilusão do realismo que embala o mundo desde a "chegada do trem na estação de Ciotat") e o que seria efetivamente uma estilização dessa linguagem, que caracterizaria, por exemplo, o estilo naturalista de cinema?

De maneira simplificada, os filmes naturalistas seriam aqueles nos quais os artifícios do realismo cinematográfico foram propositadamente exagerados para enformar uma visão pessimista, mórbida e determinista da vida. Trata-se de um realismo necessariamente mais estilizado e elaborado que os demais. Não podemos mais evitar o uso do conceito tão firmemente estabelecido de realismo, mas indicaremos quando um filme "realista" pode ser considerado "naturalista".

Para que um filme seja naturalista não basta ter sido adaptado de um romance da bem definida literatura naturalista. Foram muitas, por exemplo, as adaptações, em curtas e longas-metragens, de *Les Misérables* (Os Miseráveis), de Victor Hugo, com astros de cada época e país dando vida a Jean Valjean[185]. O estilo dessas adaptações varia do realismo esquemático ao realismo detalhista, do épico dramático ao musical operístico. Muitos romances de Zola foram adaptados para a tela, com maior ou menor êxito: *Germinal* (1913), de Albert Capellani; *La Terre* (A Terra, 1921), de André Antoine; *L'Argent* (O Dinheiro, 1928), de Marcel L'Herbier; *Nana* (1926) e *La Bête humaine* (A Besta Humana, 1938), de Jean Renoir; *Thérèse Raquin* (1953), de Marcel Carné; *Human Desire* (Desejo Humano, 1954), de Fritz Lang (sua versão *noir* de *La Bête humaine*); *Gervaise* (Gervaise, a Flor do Lodo, 1956), de René Clément, entre outros.

Em 1898, o próprio Zola tornou-se personagem de um drama naturalista na vida real ao defender capitão Alfred Dreyfus, injustamente acusado por oficiais do exército francês de trair a pátria. Dreyfus foi então enviado à prisão na Ilha do Diabo, onde permaneceu por quase cinco anos apenas por ser judeu, já que o verdadeiro culpado, o major Charles Ferdinand Esterhazy, foi acobertado pelos coronéis Sandheeer, Paty de Clam e Hubert-Joseph Henry.

A narrativa naturalista do panfleto *J'accuse!*, que comparava o erro judicial a uma doença, a um câncer, a uma gangrena que corrompia, degenerava e envenenava a nação, e sua retórica implacável ("A verdade está em marcha, e nada a deterá!") fez estremecer a França, dividindo-a em duas. Em meio à sucessão de fraudes praticadas pelo poder para acobertar o antissemitismo das castas dirigentes, o escritor teve a prisão decretada, fugindo para Londres até ser anistiado.

Zola triunfou ao desafiar sozinho o Exército francês e, por extensão, a metade antidreyfusiana (*antidreyfusard*) de seu país, mas morreu asfixiado enquanto dormia, por conta de um vazamento de gás (o filho do escritor suspeitou de assassinato) e sem ter visto Dreyfus reabilitado.

O caso foi levado às telas em diversos filmes[186], desde o curta-metragem *L'affaire Dreyfus* (O Caso Dreyfus, 1899), de Georges Méliès, primeiro título a sofrer censura política no cinema, até o melhor deles, o mais naturalista: *The Life of Emile Zola* (Émile Zola, 1937), de William Dieterle, com o consagrado ator do teatro iídiche Paul Muni no papel de Zola e o grande ator austríaco Joseph Schildkraut numa encarnação perfeita do injustiçado Dreyfus.

De todas as adaptações das obras de Zola para o cinema, Gervaise, a flor do lodo a versão

de Clément para *L'Assommoir* (*A Taberna*), resultou no filme que melhor traduziu em imagens o universo decadente e atroz do naturalismo, recriando visualmente o estilo literário daquele autor, com uma riqueza de detalhes característica da carpintaria dos mestres do cinema.

Não por acaso, o apuro técnico e o domínio da linguagem de Clément foram atacados pelos críticos do *Cahiers du Cinéma* como um modo "acadêmico" de fazer cinema, sendo o seu "cinema de papai" descartado pelos fãs dos filmes "espontâneos e modernos", ou mal alinhavados, da *Nouvelle Vague*.

Recorrendo a uma cenografia elaborada de reconstituição de época e ambientes, a efeitos especiais precisos e imperceptíveis que transportam o espectador para outra época histórica, a *closes* reveladores e impactantes que mergulham o espectador na indecência, Clément realizou um filme naturalista não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma narrativa.

É nesse sentido que tentaremos destacar, neste breve panorama do naturalismo no cinema, aqueles títulos que, a nosso ver, constituem exemplos puros do estilo, transposto para a linguagem audiovisual, em momentos-chave da construção da gramática cinematográfica.

FIGs. 41-45: (de cima para baixo; da esquerda para a direita)
L'Assommoir (1909), de Alberto Capellani; *Germinal* (1913), de Alberto Capellani; *L'Affaire Dreyfu*s (1899), de Georges Mélies (1861-1938); Anita Björk e Ulf Palme em *Fröken Julie* (Senhorita Júlia, 1951), de Alf Sjöberg ; e Jean Gabin e Simone Simon em *La Bête Humaine* (A Besta Humana, 1938), de Jean Renoir (1894-1979).

Do Primeiro Cinema à Primeira Guerra

Após a criação do cinematógrafo, na Paris de 1895, o novo meio difundiu-se em todo o mundo com a velocidade de um raio. Sua linguagem, contudo, avançou mais rapidamente nos Estados Unidos que em outros países. Ao fazer uso da câmera, os diretores europeus permaneciam ligados aos cânones das artes plásticas e da cena teatral, criando *tableaux vivants* e impondo ao novo espectador o mesmo ponto de vista imóvel e distanciado da velha plateia do teatro.

Já sem o peso secular das tradições das velhas artes, os pioneiros do cinema americano, entre os quais Thomas Edison (1847-1931), Edwin Porter (1870-1941), David Griffith (1875-1948), Cecil B. DeMille (1881-1959), Thomas Ince (1882-1924), John Ford (1894-1973) e King Vidor (1894-1982), procuraram, acima de tudo, a ação dentro e fora de todos os espaços. Nesse sentido, eles ousaram movimentar e deslocar a câmera sem pudores, multiplicando os pontos de vista e introduzindo o mundo inteiro no espaço cênico do filme, dando ao novo espectador uma sensação de mobilidade física que parecia arrastá-lo para todos os lados.

O sucesso desse dinâmico realismo cinematográfico foi imediato: já em 1896, surgiu a primeira sala especialmente construída para a projeção de filmes, a "Picture House" de Nova Orleans. No Brasil, o cinema não demorou a chegar, trazido por imigrantes italianos, e a primeira sala permanente de cinema foi inaugurada em 1897 na rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, mas aqui nem sinal de uma indústria de cinema.

Já nos Estados Unidos, o fazer cinema logo se tornou uma atividade de massa, desenvolvendo-se rapidamente acompanhando o movimento dinâmico dos imigrantes: a massa de recém-chegados não dominava o inglês nem tinha dinheiro para frequentar o teatro e a ópera, mas podia pagar um níquel para ver um filme num *Nickelodeon*, que era facilmente compreendido graças à linguagem universal das imagens silenciosas. Logo o cinema tornou-se o entretenimento mais popular daquele país.

Um primeiro marco na construção do realismo cinematográfico foi *The Great Train Robbery* (O Grande Roubo do Trem, 1903), de Porter, produzido pela companhia de Edison. O filme justapunha uma série de planos-sequências numa cascata de atos contínuos, dinamizando a narrativa e arrebatando o espectador. Encadeadas pela montagem, as cenas aproximavam-se mais da percepção que se tinha do mundo exterior que aquela que se obtinha no teatro. Os efeitos especiais eram usados não para encantar o espectador, mas para envolvê-lo na ação, dando-lhe aquela ilusão de realidade intensa, a que se chamou de "realismo".

Pouco depois, *The Story of the Kelly Gang* (A História da Gangue de Kelly, 1906), de Charles Tait (1868-1933), filme australiano sobre o famoso bandido Ned Kelly, rompeu outro padrão: ele durava não minutos na tela, e sim mais de uma hora. Tendo estreado no Athenaeum Hall em Melbourne, na Austrália, no dia 26 de dezembro de 1906, é considerado o primeiro longa-metragem do cinema[187].

Logo as imagens cinematográficas passaram a ser controladas: em 1907, em Chicago, foi promulgada a primeira lei de censura para os exibidores daquelas "distrações baratas". O "realismo" de um filme passou a ser também limitado por aquilo que se podia ou não mostrar da "realidade" – sob que ângulos, ou de que forma, tendo em vista que a imaginação plasmada na película não poderia mais, desde então, livrar-se de cortes e de proibições.

A economia também impôs limites ao "realismo", pois, por trás das imagens que surgiam nas telas aparentemente "do nada", havia problemas concretos que a indústria do filme, como toda indústria, precisava enfrentar, e que nada tinham a ver com a "arte do cinema". Assim, para não ter de pagar os *royalties* exigidos por Edison, os produtores de Nova York fugiram para a Califórnia, onde também podiam baratear o custo de seus filmes usufruindo do clima ensolarado durante todo o ano.

Enquanto Francis Boggs (1870-1911) e Thomas Persons (1880-?) rodavam o primeiro filme em Hollywood, *The Count of Monte Cristo* (O Conde de Monte Cristo, 1908), na França, a Pathé fundava a Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, desenvolvendo o pretensioso *Film d'Art*, engajando nesse cinema envergonhado de sua própria natureza escritores, dramaturgos e atores do teatro, incluindo membros da Comédie Française, para dar-lhe maior prestígio.

Já nos Estados Unidos era fundada a companhia Biograph, pela qual Griffith, sem os recalques dos colegas europeus, produziu cerca de 400 filmes curtos usando todas as inovações feitas no cinema até então e experimentando ainda algumas novas, como a técnica já conhecida, mas ainda incomum e usada sem grande inteligência, de aproximar a câmara do ator para dramatizar a cena ao máximo, através da expressão física de seus olhos, de sua boca e de suas mãos.

Em suas maravilhosas memórias *Mr. Griffith, The Cinema and Me*, Lillian Gish (1893-1993) contou como isso aconteceu. Num de seus filmes de ação, querendo fazer o público entender que os dois bandidos enfocados começavam a desconfiar um do outro, em vez de

colocar uma legenda explicativa, Griffith resolveu revelar em plena ação o que se passava na alma das personagens. Voltou-se para um dos atores e pediu-lhe que fizesse uma expressão de desconfiança. Ele fez, e o diretor exclamou: "Perfeito! Agora todos compreenderão!" O operador Billy Bitzer torceu o nariz: "Ninguém verá essa expressão. O ator está muito longe da câmara". Griffith sugeriu que ele aproximasse o aparelho. Bitzer protestou: "Impossível: cortaria os pés da personagem e desfocaria o fundo". Para Griffith, não havia outra solução: ordenou a Bitzer que o fizesse.

Terminadas as filmagens, os copiões foram projetados para o produtor da Biograph, Henry Marvin, que explodiu: "Sr. Griffith, com o que nós lhe pagamos, temos o direito de ver um ator inteiro e não um homem-tronco!". O diretor tentou argumentar, mas o produtor não se conformou: "O fundo está desfocado!" Griffith avançou até ele e exclamou: "Olhe bem para mim, Sr. Marvin. Está me vendo inteiro? Não, apenas o meu peito, certo? E agora? Aquela porta atrás de mim, o senhor a vê com nitidez? Ela está desfocada, não? Enfim, Sr. Marvin, o que eu mostro na tela é exatamente o que o senhor e qualquer um podem ver milhares de vezes por dia e nem sequer se dão conta!"[188]

Griffith continuou a filmar aproximando cada vez mais a câmara do rosto dos atores, extraindo deles novas formas de interpretação, autenticamente cinematográficas. Trazendo para a superfície da tela os sentimentos ocultos das personagens; ampliando a empatia e a antipatia imediatas do espectador com heróis e vilões reféns de suas aparências físicas; movendo a câmara em todas as direções e atando-a a diversos veículos para dinamizar ao máximo as cenas de perseguição; usando o plano americano e o *close-up* com sentido dramático; focando em *big-close-up* objetos de cena para torná-los coadjuvantes da ação; direcionando a técnica de campo e contracampo, do *travelling* panorâmico, dos ângulos insólitos, da metonímia e da montagem paralela para gerar um suspense contínuo, Griffith alargou a dimensão da representação num palco, limitado por círculos e paredes, a um espaço infinito como o da própria realidade, libertando de uma vez por todas o cinema do teatro.

Nos filmes de Griffith, as personagens são delineadas em tipos, e mesmo em estereótipos, alguns até racistas, para permitir a imediata identificação do público com elas. Há bandidos mal-encarados e perversos, frequentemente ciganos, mulatos e brancos de aparência estigmatizada (sujos, feios, desdentados); mocinhas puras, sempre lindas e brancas; heróis sinceros cheios de coragem; covardes de bom coração que transitam entre o medo e o impulso de superá-lo; alcoólatras que lutam contra o vício e acabam por se regenerar.

O Bem e o Mal estão claramente representados, liberando a plateia de dúvidas, fazendo-a "torcer" pelos bons, tiranizados e injustiçados pelos maus. Um mundo cruel cerca e ameaça as personagens queridas, produzindo um lirismo patético e comovente. O *happy ending* é o consolo moral concedido pelo diretor depois de tantos sofrimentos infligidos às mocinhas com as quais o público – feminino em amplo sentido – se identificou.

Os melodramas naturalistas de Griffith são geralmente engajados em causas moralizantes, denunciando a indiferença humana diante da miséria, o abandono dos velhos pela sociedade, a covardia ou a honra de soldados na guerra e os méritos da fidelidade no amor. Griffith é moralista sem ser puritano. Nos seus filmes, as mulheres se beijam na boca, e os homens também. Para mostrar orgias, não hesita em desnudar os seios das atrizes, e nas cenas de batalha cabeças rolam e o sangue esguicha das feridas.

Nessa época, o cinema era ainda um espetáculo popular sem regras, cuja frequentação podia ser bastante perigosa, não apenas devido aos furtos, assaltos, assédios e assassinatos cometidos na escuridão das salas, como também devido ao lançamento de bombas (centenas entre 1912 e 1941); aos contágios nos *Nickelodeons* com vírus e bactérias de doenças como varíola, escarlatina, pólio e influenza; e aos incêndios (milhares entre 1897 e 1950) causados pelos nitratos projetados, antes da adoção da película de acetato[189].

Griffith captou um pouco da selvageria das salas de cinema de outrora no curta-metragem de três minutos *Those Awful Hats* (Aqueles Horríveis Chapéus, 1909), pioneiro e genial exercício de metalinguagem que envolve o público na trama, fazendo com que os espectadores que entravam no cinema se sentissem como um prolongamento da plateia que assistia a *At The Crossroads of Life* (1908), do próprio Griffith, projetado na tela do cinema dentro do filme.

Enquanto Griffith desenvolvia as técnicas do suspense, na Alemanha surgia um fantástico naturalista com adaptações de contos dos Irmãos Grimm e de E.T.A. Hoffmann, ao passo que na França as geniais fantasias de Georges Méliès (1861-1938), Segundo de Chomón (1871-1929) e Ferdinand Zecca (1864-1947) floresciam ao lado das séries de mistério de Louis Feuillade (1873–1925) e dos pretensiosos "filmes de arte"; na Itália os diretores faziam reviver os tempos antigos em produções grandiosas, com cenários imponentes, centenas de figurantes e heróis encarnados por halterofilistas gordos, que transportavam os italianos do século XX para o tempo glorioso dos palácios, banhos, assembleias e arenas do antigo mundo greco-romano.

Pomposos, os produtores italianos apostavam em filmes "colossais", como *La caduta de*

Troia (A Queda de Troia, 1910), de Giovanni Pastrone (1883-1959) e Luigi Romano Borgnetto (1881-1957), com a duração "incrivelmente longa" de trinta minutos; *L'Odissea* (A Odisseia, 1911), de Giuseppe de Liguoro (1869-1944), igualmente com meia hora de duração; ou *L'Inferno* (O Inferno, 1911), também de Liguoro, já um longa-metragem com 68 minutos e a mais cara superprodução da época, com efeitos especiais inusitados e imagens impressionantes inspiradas nas gravuras de Gustave Doré para a *Divina Comédia* de Dante, que custaram três anos de filmagens.

Nos Estados Unidos, em 1912, Mack Sennett (1880-1960) fundou a Keystone Company e Griffith atingiu mais um ponto alto na criação do suspense em *The Girl and Her Trust* (A Garota e Sua Confiança, 1912): cercada de bandidos, a telegrafista (Dorothy Bernard) envia mensagens de socorro, mas aquele que poderia salvá-la está, longe dali, dormindo tranquilamente. Enquanto espera a salvação definitiva, a telegrafista recorre ao artifício de colocar uma bala no buraco da fechadura e fazê-la explodir com um martelo, dando a impressão de possuir uma arma.

A ação que leva à explosão da bala é mostrada num dramático *big-close-up*, e a alternância de planos na corrida final intensifica a tensão como nunca Griffith conseguira até então. Adquirindo personalidade pelos planos aproximados, os atores não são mais corpos distantes, figuras intercambiáveis, mas personagens que nos interessam, empolgando-nos para o bem ou para o mal. O filme ganha perspectivas dinâmicas, cenas em movimento crescente, imagens puramente cinematográficas: nasce uma nova estética, específica do meio fílmico.

Na mesma época, o cartunista e ilustrador, autor das famosas tirinhas de Little Nemo publicadas pelo *New York Herald*, Winsor McCay (1871-1934) decidiu produzir animações semelhantes a pesadelos, que podemos considerar como naturalistas: seu primeiro filme *How a Mosquito Operates* (Como um Mosquito Opera, 1912), mostra um mosquito de dimensões enormes, perfurando a careca e o nariz de um dorminhoco, enchendo a pança com o sangue do gorducho até se tornar uma bola, que não consegue parar de sugar, até que finalmente explode.

Na Suécia, revelou-se o talento de Victor Sjöström (1879-1960), que começou sua carreira como ator atuando numa série de curtas-metragens, alguns perdidos após um incêndio na produtora Svenka Bio. Passando à direção, Sjöström adaptou contos e romances de Selma Lagerlöf (1858-1940), sua escritora predileta.

Em *Ingeborg Holm* (1913), de Sjöström, após a morte do marido por tuberculose, uma mãe

vai à falência no comando de sua pequena mercearia, perde a guarda dos filhos e é obrigada a viver num abrigo de indigentes, do qual não pode sair sem autorização. Quando sua filha fica doente, ela foge para vê-la, mas, ao chegar, a menina morre. Caçada pela polícia, a mãe retorna ao abrigo e recebe a visita do filho, mas a criança não a reconhece, o que a faz enlouquecer. Quinze anos depois, em um sanatório, ela novamente recebe a visita do filho, agora marinheiro, que lhe mostra certa foto dela jovem que guardara e, assim, a mãe recupera sua sanidade.

Na Inglaterra, o dramaturgo Émile Moreau (1877-1959) escreveu especialmente para Sarah Bernhardt (1844-1923) o "artístico" drama *Les amours de la reine Élisabeth* (Os Amores da Rainha Elizabete, 1912), de Henri Desfontaines (1876-1931) e Louis Mercanton (1879-1932). Todavia, na Alemanha e na Áustria, os diretores teatrais ainda proibiam seus atores de atuar no cinema.

Os produtores alemães resolveram contra-atacar, obtendo de escritores célebres como Jakob Wassermann (1873-1934), Oscar Blumenthal (1852-1917), Gerhart Hauptmann (1862-1946), Hermann Sudermann (1857-1928) e Arthur Schnitzler (1862-1931), o direito de adaptar suas obras.

Mas foi o produtor de origem judaica Paul Davidson (1867-1927), da PAGU (Projektions A.G. Union), criador das primeiras salas de cinema do país, quem mudou definitivamente a situação.

Davidson importou da Dinamarca sua principal estrela, Asta Nielsen (1881-1972); atraiu o genial encenador Max Reinhardt (1873-1943), diretor do Deutsches Theater de Berlim, que revolucionava o teatro com efeitos mágicos de luz[190], assim como seus atores extraordinários[191], que descobririam, no novo meio, a possibilidade de atingir um público maior que depois desejaria vê-los "em carne e osso" no palco.

Por fim, Davidson assinou um contrato exclusivo com o sindicato dos dramaturgos, destacando na tela os nomes dos autores mais que os dos atores ou diretores: nascia assim o *Autorenfilm* (filme de autor), que trouxe, finalmente, prestígio ao cinema na Alemanha.

O primeiro "filme de autor" foi também o primeiro drama psicanalítico do cinema: *Der Andere* (O outro, 1913), de Max Mack (1884-1973), baseado na peça de Paul Lindau (1839-1919). Depois de cair de um cavalo, o proeminente advogado berlinense Dr. Hallers desenvolve uma dupla personalidade. Possuído pelo seu "outro", converte-se num homem amoral: associado a um bandido que o manipula, ele assalta a própria casa. Uma garçonete que

se apieda do cavalheiro que passa as noites no seu bar, bebendo e agindo à maneira de um autômato, alerta a polícia, que prende o bandido e o advogado em trajes vulgares. O choque da revelação arruína a autoestima do Dr. Hallers, que aceita receber um tratamento, e acaba curado.

Contudo, mais que o nome de Paul Lindau, destacado nos créditos, foi a estreia do ator Albert Bassermann (1867-1952) no novo meio, no papel do Dr. Hallers, que fez do filme um acontecimento social, levando às salas de cinema algumas das maiores personalidades do mundo intelectual e artístico, e até políticos e militares.

A quantidade de resenhas dedicadas ao filme na imprensa marcou o nascimento oficial da crítica cinematográfica na Alemanha. Quebrado o tabu na alta sociedade, o cinema passou a ser tema de reflexões filosóficas: entre outros, Georg Lukács (1885-1971) discorreu sobre as potencialidades da nova arte num artigo publicado em 1913:

> No cinema, pode realizar-se tudo o que os românticos esperaram – em vão – do teatro: extrema, desenfreada mobilidade das formas, total animação do fundo, da natureza, dos interiores, das plantas e dos animais, mas uma vividez que de modo algum se associa, seja em conteúdo ou limites, à vida habitual.[192]

Legitimado como nova forma artística, o cinema ganhou a contribuição original de grandes autores que começaram a escrever diretamente para o meio: Hugo von Hofmannstahl (1874-1929), por exemplo, assinou o argumento de *Den okända* / *Das fremde Mädchen* (A Estranha Senhorita, 1913), de Mauritz Stiller (1883-1928), para a companhia dinamarquesa Nordisk.

Seguindo a nova tendência, o ator Paul Wegener (1874-1948) encomendou ao escritor Hanns Heinz Ewers (1871-1943) o argumento de *Der Student von Prag* (O Estudante de Praga, 1913), dirigido pelo dinamarquês Stellan Rye (1880-1914), com locações em Praga e fotografia de Guido Seeber (1879-1940). Foi a primeira produção alemã a ser imediatamente vendida para diversos países.

Quando a Primeira Guerra Mundial começou, o filme alemão já conquistara 30% do mercado cinematográfico do país[193]. A indústria alemã beneficiou-se com a guerra, que, ao interromper a importação do filme estrangeiro, permitiu uma ascensão sem concorrência dos produtores[194], que atraíram também os talentos da Áustria, que desenvolveram no cinema alemão a tendência naturalista. Muitos deles eram de ascendência judaica, como os vienenses Robert Reinert (1872-1928), Joe May (1880-1954), Richard Oswald (1880-1963), Fritz Lang (1890-1976), Karl Grune (1890-1962), Wilhelm Thiele (1890-1975) e Hans Tintner (1894-1942) – este último será alcançado pela Gestapo em seu exílio em Paris durante a Ocupação e

exterminado em Auschwitz.

Na Itália, Giovanni Pastrone realizou *Cabiria* (Cabíria, 1914), o mais colossal dos filmes colossais. Embora demasiadamente escrito por Gabrielle D'Anunzio (1863-1938), o filme possuía sutis movimentos de câmera, cenários que pareciam reais, efeitos espetaculares, multidão de figurantes e sequências impactantes – como a da devastação da cidade pelo vulcão, com os tetos, as colunas e os vasos de mármore das vilas despencando sobre os moradores, ou a dos sacrifícios das crianças, imoladas na fornalha do templo dedicado a Moloch. O elevado realismo da *mise-en-scène* influenciou Griffith, Lang e DeMille.

O sucesso desse épico de 148 minutos permitia agora aos produtores aumentar a duração dos filmes, aprofundando o realismo do cinema com a criação de personagens mais convincentes, em ambientes mais plausíveis, em tramas mais complexas, ampliando a identificação do público. Seguindo a tendência, o estreante diretor DeMille realizou o primeiro longa-metragem rodado em Hollywood: *The Squaw Man* (Amor de Índio, 1914), com produção de Samuel Goldfish (mais tarde, Goldwyn), para a Jesse Lasky Company.

Igualmente arrebatado pelo realismo monumental de *Cabiria*, Griffith iniciou a produção do épico *The Birth of a Nation* (O Nascimento de Uma Nação, 1915), primeiro longa-metragem americano com mais de duas horas de duração, narrando a história de duas famílias na Guerra de Secessão: os Stoneman, nortistas ricos que apoiam a abolição da escravatura, e os Cameron, sulistas proprietários de uma fazenda de algodão destruída por um exército de negros.

Griffith testou com êxito novas técnicas cinematográficas: a câmera foi colocada em buracos cavados no chão para filmar os cavalos das tropas avançando em *contre-plongée* e no alto de um morro para captar as cenas de batalha em planos gerais panorâmicos. Revolucionário na linguagem e reacionário na ideologia, Griffith vinha de uma família sulista escravocrata, acostumado desde a infância à submissão dos negros, vendo nisso algo de natural e bom. Seu épico acaba por celebrar não o nascimento da nação americana, mas o da Ku Klux Klan, que assume papel heroico perseguindo negros libertos, apresentados como selvagens violadores de jovens americanas brancas.

Contratar negros como figurantes apenas, reservando os papéis dramáticos das personagens negras a atores brancos pintados de preto era uma prática comum do teatro herdada pelo cinema. Mas isso só agravava a visão caricata dos negros como pessoas que seriam boas apenas quando se mostrassem subservientes aos brancos e optassem pela escravidão. Com suas

inovações de linguagem e seus estereótipos racistas, *The Birth of a Nation* causou enorme polêmica e foi proibido em grandes cidades americanas como Los Angeles e Chicago, tornando-se, ao mesmo tempo, o primeiro filme a ser exibido na Casa Branca, para o Presidente Woodrow Wilson (1856-1924), sulista, que teria declarado: "É como escrever a história com raios. E meu único pesar é que tudo é terrivelmente verdadeiro."[195]

No cinema alemão, o "realismo" era limitado de modo implacável pela censura militar, a maioria dos filmes sofrendo cortes. O libelo pacifista *Das eiserne Kreuz* (A Cruz de Ferro, 1915), de Oswald, foi confiscado e destruído. Os produtores passaram a investir mais no gênero fantástico, que não deixava de ser tingido de naturalismo, como no extraordinário *Die Rache des Homunculus* (A Vingança de Homunculus, 1916), de Otto Rippert (1869-1940), onde o ser inumano aparecia no contexto da luta de classes.

O horror naturalista de fábulas que permitiam todo tipo de interpretação política, evocando a própria essência do totalitarismo, passou também a preocupar as autoridades. Em 1916, um despacho do presidente da polícia de Berlim proibiu os proprietários de cinema a exibição pública de cartazes cinematográficos com "ilustrações expressivas de crimes, atos de violência, sinistros e cenas terríficas, assim como imagens que atentem contra a moral". Para contornar a proibição, a indústria cinematográfica alemã contratou artistas de renome para anunciar suas produções, o que impulsionou o grafismo expressionista em cartazes que eram verdadeiras obras de arte.

Nos Estados Unidos, sentindo-se vítima dos críticos "intolerantes" aos estereótipos racistas de *The Birth of a Nation*, Griffith respondeu com *Intolerance* (Intolerância, 1916), outro épico, com vinte horas de material rodado, reduzido para oito horas na montagem, por sua vez diminuída pelos produtores às duas horas e meia com que foi lançado. Viragens em vermelho nas cenas de batalha, em azul nas cenas noturnas e em âmbar nas cenas de interior aumentavam o realismo da trama, que agregava quatro episódios sobre manifestações de intolerância em diferentes momentos da História.

Nos países aliados, as agências de propaganda difundiam caricaturas e filmes em que os alemães cortavam as mãos das crianças, ferviam cadáveres para fazer sabão, crucificavam os prisioneiros de guerra e usavam os padres como badalos para os sinos das catedrais. O *Kaiser* era pintado como o "cão raivoso da Europa". Contra-atacando a onda negativa de ataques morais, as grandes indústrias e o governo da Alemanha decidiram produzir filmes de propaganda mostrando "o outro lado".

O poderoso industrial Hugo Stinnes (1870-1924) e o publicitário Ludwig Klitzsch (1881-1954), representantes do conglomerado de empresas Thyssen, de August Thyssen (1842–1926), e Alfred Hugenberg (1865-1951), representante das indústrias Krupp em Essen e dono do oligopólio de imprensa Scherl-Verlag, fundaram, em 1916, a Deutsche Lichtspielgesellschaft (DLG).

O objetivo da DLG era produzir filmes de propaganda, que divulgassem no exterior a grande cultura alemã, a beleza das cidades e paisagens alemãs, os progressos da economia alemã, incluindo sua indústria de armamentos. A DLG produziu 21 filmes em 1917, e 129 em 1918. Oskar Messter (1866-1943) obteve a exclusividade da produção de atualidades, exibidas semanalmente nos cinemas.

O Supremo Comando também projetou e fundou, entre 1916 e 1917, sua própria organização cinematográfica, a Bufa (Bild-und-Film-Aktiengesellschaft), com o propósito de utilizar o filme como arma suplementar de guerra. A Bufa produziu 350 filmes de propaganda, 14 deles de ficção, mobilizando escritores de tendências naturalistas, como Bernhard Kellermann (1879-1951), nacional-socialistas, como Arthur Moeller van den Bruck (1876-1925), autor do influente manifesto *Das dritte Reich* (O Terceiro Reich, 1923); e católicas, como Hans Brenner, pseudônimo da autora Johanna "Hanny" Brentano (1872-1940)[196].

A maior preocupação desses filmes era com a saúde dos soldados: *Die Ausbildung von Sanitätsjungen* (A Educação de Jovens Sanitaristas, 1917) difundia princípios de higiene[197]; *Es werde Licht!* (1917), de Oswald, escrito com Lupu Pick (1886-1931), mostrava a ação destruidora da sífilis; produzido por Paul Davidson, da Pagu, em associação com a Bufa, *Das Tagebuch des Dr. Hart* (O Diário do Dr. Hart, 1917)[198], de Paul Leni (1885-1929), enaltecia a missão patriótica de médicos e enfermeiras no *front* – a princípio proibido, o filme foi liberado em versão condensada, e fez grande sucesso.

No dia 7 de abril de 1917, o líder do *Nationalliberale Partei* (Partido Nacional Liberal), Gustav Stresemann (1878-1929), publicou um artigo em que atribuía à propaganda cinematográfica dos inimigos a antipatia dos povos em relação à Alemanha. Franceses e ingleses não estariam usando o filme, como os alemães, como um "instrumento de diversão", mas como um "poderoso meio de propaganda", lançando-os nos países neutros a fim de criar uma atmosfera antigermânica. A força sugestiva das imagens daria credibilidade a mentiras.

Ao mesmo tempo em que os alemães se queixavam da propaganda antigermância, seus

submarinos continuavam a bombardear navios de carga e de passageiros, criando insegurança nas navegações e impedindo a entrega de mercadorias norte-americanas na Europa. Assim, no dia seguinte à queixa de Stresemann, os Estados Unidos declararam guerra à Alemanha. Astros de Hollywood (Theda Bara, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, entre outros) mostraram-se incansáveis vendedores de Liberty Bonus[199].

Por meio de uma carta endereçada em 04 de julho de 1917 ao Ministério da Guerra, o general Erich Ludendorff (1865-1937) reclamou que a guerra estava demonstrando o poder do filme como "arma de educação e influência" e que os inimigos da Alemanha conseguiam com seus filmes causar grandes prejuízos. Calculando em mais de 100 milhões de marcos a verba destinada à propaganda da Entente, a maior parte consumida pelo cinema, Ludendorff propôs que o filme alemão se tornasse um "meio de influência política e militar com o máximo efeito"[200].

Em resposta, o Estado alemão passou a centralizar toda a produção, distribuição e exibição dos filmes alemães. Para isso, criou, a 18 de dezembro de 1917, em associação com grandes grupos privados, a Universum-Film-Aktiengesellschaft (Ufa), com um capital inicial de 25 milhões de marcos. A Ufa anexou a Pagu, a Messter, a Nordisk, as empresas de Joe May e outras pequenas produtoras[201]. Todas as salas de exibição e todos os estúdios foram ocupados por esse truste cinematográfico, agora o maior da Europa[202].

Nos filmes alemães, a Inglaterra passou a ser pintada como uma pérfida Albion cuja exigência de liberdade dos mares disfarçava o desejo imperialista; a propaganda "denunciava" que os guerreiros da Entente usavam balas dum-dum e empregavam "selvagens" da África e da Ásia para lutar contra os civilizados alemães, encarcerando civis para serem mutilados e brutalizados.

Os ingleses criaram em 1918 o Ministério da Informação, que produziu curtas dramatizados por grandes atrizes como Ellen Terry, recrutando mulheres para trabalhar na indústria de armamentos, ensinando-as a poupar comida e plantar seus próprios alimentos. Convencidos de que essa seria a "guerra que acabaria com as guerras" muitos intelectuais aderiram à propaganda. H.G. Wells (1866-1946) trabalhou com o novelista John Buchan (1875-1940) no Department of Information e mais tarde no Department of Enemy Propaganda, sob a direção de Alfred Harmsworth, primeiro visconde de Northcliffe (1865-1922).

Hugh Walpole (1884-1941) encarregou-se da propaganda para a Rússia, primeiro no Secret

War Propaganda Bureau, onde Gilbert Parker (1862-1932) chefiava a propaganda para os Estados Unidos, e depois no Ministério da Informação, onde Arnold Bennett (1867-1931) conduzia a propaganda para a França e Rudyard Kipling (1865-1936) para as colônias.

Quando, devido à falta de higiene dos soldados, a sífilis adquiriu dimensões epidêmicas na Alemanha, o Ministério da Guerra desencadeou uma campanha de "educação sexual" nos cinemas[203]. Os *Aufklärungs-und Sittenfilme* (filmes de esclarecimento e costumes) mostravam a mulher como objeto da tentação e do pecado, prostituta ou prostituída transmissora da sífilis. O sexo era apresentado em íntima conexão com a morte e a doença associada ao veneno pela contaminação do sangue.

Em *Keimendes Leben* (Vida germinante, 1918), de Georg Jacoby (1882-1964), produzido por Davidson, por exemplo, Emil Jannings (1884-1950) dava lições de higiene. O filme teve uma sequência: *Keimendes Leben: Teil II* (Vida germinante: Parte II).

Mas veio da América o maior sucesso do cinema de guerra: *Hearts of the World* (Corações do Mundo, 1918), de Griffith, em que Lillian Gish, prestes a casar-se, vê seu noivo ir para a guerra. Com a perspectiva de felicidade destruída, ela enlouquece e vaga pelos campos após uma batalha, vestida de noiva, procurando o amado entre os mortos e feridos, numa sequência patética e inesquecível. O filme, parcialmente financiado pelo War Office, levou lorde Northcliffe a concluir:

> Falando como homem de imprensa, eu odeio ter de confessar que o cinema está fazendo para a causa aliada mais que qualquer outro meio de transmissão do pensamento. Nem todo mundo lê jornais, e aqueles que o fazem esquecem o que leram, mas ninguém esquece o que viu acontecendo na tela.[204]

Winsor McCay concluiu pouco antes do fim da guerra sua obra-prima: *The Sinking of Lusitania* (O Afundamento do Lusitania, 1918), uma animação dramática de 12 minutos de duração na qual reconstitui com 25 mil desenhos o crime de guerra que mais o impressionara, baseado nas imagens de um cinejornal: em 1915, o navio de passageiros Lusitania, retornando a Nova York, foi atingido quando passava pela costa da Irlanda por dois torpedos do submarino U-20, sob as ordens de Walter Schweiger. O comandante Turner tentou levar o navio até a praia, sem sucesso: o Lusitania afundou em 18 minutos. Dos 1.959 passageiros, 1.195 morreram, dos quais 128 americanos. McCay realizou uma animação engajada contra o Kaiser, "o cão raivoso da Europa", obtendo um alto grau de morbidez com seu estilo naturalista.

A Primeira Guerra fez 37 milhões de vítimas: 17 milhões de mortos e 20 milhões de feridos. Além disso, durante os confrontos, 2 milhões morreram de doenças no front e 6 milhões

desapareceram. No pós-guerra, doenças venéreas espalharam-se pela Europa a partir dos soldados retornados do *front* e a gripe espanhola ainda matou, entre 1918 e 1919, mais 28 milhões de pessoas em todo o mundo.

Ainda como um efeito da Grande Guerra, o papel dos meios de comunicação de massa mudou para sempre: de meios de informação e de entretenimento para meios de controle e de manipulação. A propaganda e a contrapropaganda disseminaram o ódio, a fraude, o boato: envenenando os espíritos, elas criaram nas populações já emocionalmente abaladas pela guerra, um clima de terror e de suspeita, com tensão e mobilização permanentes, plantando as sementes dos futuros regimes fascistas.

Realismo Social na República de Weimar (1919-1933)

Durante a Grande Guerra, enquanto a produção de cinema na Europa era prejudicada, nos Estados Unidos, as grandes companhias fundadas – a Universal (1915), a Famous Players-Lasky (1916), a Fox (1917), a Metro (1917) – conquistavam o mercado mundial: em 1919, 90% dos filmes projetados na Europa eram americanos. Contudo, sem poder importar filmes, a Alemanha conheceu um *boom* de produtoras que, sem a concorrência estrangeira, multiplicaram-se rapidamente: de 28 em 1913 a 245 em 1919[205].

Com o término da guerra, o imperador Wilhelm II foi obrigado a abdicar, sendo a República de Weimar proclamada em novembro de 1919. No cinema de Weimar, duas correntes artísticas, marcadas pelos horrores antevistos e vividos no *front,* delinearam-se e passaram pouco a pouco a se confrontar: o expressionismo, com sua visão deformada e apocalítica do mundo, sem esperança nem conforto; e o realismo social, que mergulhava no naturalismo, apontando saídas socializantes.

As lembranças dos horrores da guerra alimentavam o desejo do escapismo, favorecendo a produção de filmes fantásticos. Todavia, essas mesmas lembranças estimulavam a imaginação política, na tentativa de elaborar projetos de nação, programas de revanche, utopias de paz eterna ou de guerra eterna.

Tanto o expressionismo quanto o realismo social foram antecipados pelo Fantástico Naturalista, que mesclava a dimensão sobrenatural do fantástico "puro" à dimensão da realidade alemã marcada pelo darwinismo social: nos extraordinários *Die Teufens Kirche* (A Igreja do Diabo, 1919), de Hans Mierendorf (1882-1955), e *Nerven* (Nervos, 1919), de Robert Reinert, o sobrenatural é racionalizado pela psicanálise, que mantém as extravagantes personagens no limiar de suas fantasias – as deformações limitam-se aos delírios dos perturbados.

Com a abolição da censura em 1919, os produtores lançaram títulos sensacionalistas que atraíam a massa de soldados desmobilizados. Oswald foi além das "sensações fortes" que os espectadores esperavam desses "filmes de esclarecimento" em *Anders als die Andern* (Diferente dos Outros, 1919), estrelado por Conrad Veidt (1893-1943), abordando pela primeira vez no cinema alemão a questão homossexual. Colaborou no roteiro o pioneiro da sexologia Magnus Hirschfeld (1868-1935), judeu e homossexual, que combatia o parágrafo 175

da Constituição, que criminalizava a homossexualidade.

Hirschfeld voltou a colaborar com Oswald em *Die Prostitution* (A Prostituição, 1919), que provocou celeumas e revoltas. E, ainda sobre o tema da homossexualidade, aparentemente sem a mesma seriedade, é citada a película *Aus eines Mannes Mädchenjahren* (Dos Anos de Menina-Moça de um Homem, 1919), de Karl Grune e Paul Legband (1876-1942)[206]. Os protestos moralistas elevaram-se com *Fräulein Mutter* (Senhorita Mãe, 1919), de Carl Frölich (1875-1953), sobre mães solteiras.

Vienense de ascendência judaica, Erich von Stroheim (1885-1957) imigrou para os Estados Unidos aos 24 anos e tornou-se mais naturalista que Griffith, trazendo para as telas personagens incomuns que desafiavam todos os códigos morais para viver suas paixões até a loucura. Seu primeiro filme, *Blind Husbands* (Maridos Cegos, 1919), apresentava os assédios de um sedutor a uma mulher que parecia sexualmente frustrada no casamento.

DeMille lançou Gloria Swanson (1899-1983) ao estrelato em *Male and Female* (Macho e Fêmea, 1919) e Griffith continuou obtendo de Gish pantomimas encantadoras, como a de *A Romance of Happy Valley* (Romance do Vale Feliz, 1919): ao receber a carta do pretendente, ela gira em torno de si mesma, deixando que seus braços se afastem e se aproximem do corpo, abandonados ao redemoinho de sua alegria.

O pioneiro diretor negro Oscar Micheaux (1884-1951), que fizera fortuna comprando terras, produziu uma resposta a *The Birth of a Nation*, de Griffith: o melodrama *Within our Gates* (Dentro dos Nossos Portões, 1919), em que uma família negra é perseguida por linchadores, injustamente acusada da morte do dono da plantação. O irmão do fazendeiro rapta e tenta violar uma jovem negra, mas descobre através de uma cicatriz em seu peito, que ela é sua própria filha. As igrejas brancas e negras de Chicago tentaram impedir a exibição do filme temendo conflitos raciais. Em outras cidades, Micheaux teve que lutar contra exibidores que desejavam cortar a sequência do estupro.

Não se tem notícia da reação de Griffith, que então fundava em associação com Charles Chaplin, Douglas Fairbanks e Mary Pickford a produtora United Artists, a fim de controlar a produção e a distribuição de seus próprios filmes, ganhando uma completa autonomia autoral. E foi assim que realizou *Broken Blossoms* (O Lírio Partido, 1919), seu filme do coração, aquele pelo qual queria ser lembrado no futuro, considerando-o o mais artístico de todos: sua história de amor inter-racial, ao contrário das outras de seus filmes, não tinha final feliz, nem salvação

no último minuto: o mocinho chinês chegava tarde demais à casa do brutal boxeador para salvar a heroína, a filha vivida por Gish, espancada até a morte.

Não menos maravilhoso foi o naturalismo de *Way Down East* (As Duas Tormentas, 1920): durante as três semanas de filmagens, Gish esteve vinte vezes por dia sobre blocos de gelo, em meio a uma tempestade de neve. O que ela escreveu sobre o filme define o cinema dos pioneiros: "Dar-se a esse ponto pode parecer loucura hoje em dia, mas era então a coisa corrente; não se recuava diante de nenhum sacrifício suscetível de tornar o filme melhor, mais preciso, mais autêntico, de fazer uma coisa perfeita: só o filme contava."[207]

Na Alemanha, com seus produtos boicotados pelos aliados, a indústria de cinema decidiu investir em filmes loucos o bastante para chamar a atenção do mundo. O expressionismo cinematográfico de *Das Kabinett des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari, 1920), de Robert Wiene (1873-1938), diretor nascido em Breslávia, na Polônia, foi uma novidade tão grande que todos quiseram vê-lo – o boicote aliado foi suspenso e os filmes alemães voltaram a ser exportados.

Enquanto Griffith levava o suspense ao máximo em *Orphans of the Storm* (Órfãs da Tempestade, 1922), os alemães, desistindo de poupar seu dinheiro corroído pela inflação, o gastavam em prazeres e diversões, permitindo à indústria de cinema do país produzir como nunca. Os artistas alemães de sucesso passaram a ser disputados por Hollywood[208]. Sintomática foi a produção de *Der Kaufmann von Venedig* (O Mercador de Veneza, 1923), de Peter Paul Felner (1884-1927), diretor nascido em Budapeste: o filme estreou no auge da inflação com toda a pompa em Berlim, com entradas ao preço de 1 bilhão de marcos. Werner Krauss (1884-1959), como Shylock, fez sensação, ficando marcado como ator perfeito para "personificar" judeus no cinema alemão.

Karl Grune, que se voluntariou como soldado na guerra e retornou do *front* com a fala prejudicada, fundiu naturalismo e expressionismo em *Die Straße* (A Rua, 1923), carro-chefe dos "filmes de rua", que rejeitou as fantasias do expressionismo.

Nascido em Roudnice nad Labem, na República Checa, o roteirista Georg Wilhem Pabst (1885-1967)[209] estreou na direção com *Der Schatz* (O Tesouro, 1923), tingindo o expressionismo de fortes nuances naturalistas. As personagens são movidas por pulsões mesquinhas e se destroem na busca de um suposto tesouro enterrado. Como sublinhou Lotte Eisner (1896-1983), com a descoberta do tesouro, as personagens embriagam-se de alegria e de

álcool, com a câmera regalando-se na captação dos detalhes abjetos da euforia[210].

Hollywood apresentava nessa época maior abertura para o erotismo: nos épicos bíblicos de DeMille e Griffith a nudez era constante; nas *slapstickcomedies*, Lauren & Hardy (O Gordo e o Magro) dormiam juntos na mesma cama. Já em *Salome* (Salomé, 1923), de Charles Bryant (1879-1948), adaptado da peça de Oscar Wilde (1854-1900), outra sensibilidade revela-se latente nos gestos maneiristas do elenco homossexual: foi o primeiro *all gay cast* do cinema, uma exigência da produtora e diva de origem russa Alla Nazimova (1879-1945) "para garantir fidelidade ao espírito da obra".

Na Suécia, Stiller escandalizou o público com *Vingarne* (Asas, 1916), adaptado do romance *Mikaël* (Mikael, 1902), de Herman Bang (1857-1912), que aborda a atração de um escultor por um jovem que adota como filho, vagamente inspirado no mito do rapto de Ganimedes por Zeus. Na Dinamarca, uma nova adaptação desse romance de Bang, desta feita por Carl Theodor Dreyer (1889-1968), com a colaboração de Thea von Harbou (1888-1954) no roteiro, *Mikaël* (1924), retomou o tema da homossexualidade em chave amarga, com uma aristocrata russa falida conquistando o coração do jovem modelo inconsequente, pelo qual o pintor infeliz morre, literalmente, de amor, legando-lhe toda sua fortuna.

Na Alemanha de 1924, a adoção do Plano Dawes para reparação de guerra trouxe uma ilusão de estabilidade. Embora a inflação parecesse domada, o cinema passou a abordar seus desastres. Aderindo à ideologia da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), os artistas "despertaram" do pesadelo expressionista para espiar "a vida como ela é". Os monstros de luz e sombra dissolveram-se na atmosfera dos dramas cotidianos. As paisagens imaginárias, os fenômenos paranormais, as olheiras filosóficas, os elementos românticos, sobrenaturais e delirantes do expressionismo foram substituídos por locações externas, pela visão nua e crua do mundo "real", pela análise científica da mente, pela terapia eficaz, pelo corpo que se exercita nu ao sol, que escala montanhas e pratica todo tipo de esportes.

Se o expressionismo levava a "decadência" ao auge graças à visão estilizada da realidade, às distorções da forma e à fantasia liberada de artistas cuja sensibilidade adoecera diante das misérias de uma Alemanha derrotada, o realismo social representava a decadência com gosto, deleitando-se na morbidez. Os cineastas de esquerda adotaram imediatamente esse estilo, que permitia expor uma burguesia degenerada e apresentar o socialismo como salvação. Os cineastas nacionalistas, que idealizavam um Estado forte, também se sentiram à vontade nesse estilo, que confirmava a necessidade de uma radical higiene social.

Nos Estados Unidos, Erich von Stroheim (1885-1957) apostava num naturalismo puro e *Greed* (Ouro e Maldição, 1924) foi sua obra-prima. No filme, ZaSu Pitts (1894-1963) vive uma mulher infeliz no casamento que se torna avara a ponto de mendigar sobras de carne num açougue para, depois, num delírio de concupiscência, espalhar na cama as moedas de ouro que acumulava: despida, de cabelos soltos, esfrega-se no tesouro em busca de uma satisfação sexual desviada. Ela é assassinada pelo marido, que foge perseguido por *marshals* e pelo primo dela. Por fim, o prêmio do assassino é agonizar no deserto, no Vale da Morte, sem água, com uma bolsa cheia de ouro à vista, mas inalcançável, algemado a um cadáver.

Na versão original do filme, um dente cariado era mostrado mais de trinta vezes na tela, primeiro sangrando, depois cada vez mais corroído, simbolizando a irrefreável decadência humana. Essa versão de 42 bobinas (504 minutos ou quase 8 horas e meia de duração) foi reduzida pelos produtores a 24 bobinas (288 minutos ou quase 5 horas), depois a 18 bobinas (pouco mais de 3 horas e meia), a 16 (pouco mais de 3 horas) e finalmente a 10 (2 horas). Anos mais tarde, Stroheim diria: "Em toda minha vida, só fiz realmente um filme, mas ninguém nunca o viu. Os pobres restos despedaçados e mutilados foram exibidos sob o nome de *Greed*"[211].

Mais naturalista que nunca, Griffith abordou o terror da inflação alemã em *Isn't Life Wonderful?* (A Vida Não é Maravilhosa?, 1924), obra-prima do suspense que supera em crueza os filmes do realismo social, bastando citar a cena em que a mocinha enche a boca de algodão para disfarçar sua anemia, assim o enfermo come a comida que ela tem no prato sem remorsos; e a sequência apocalíptica que se inicia quando ela vai comprar um pedaço de carne no açougue com o dinheiro contado, e enfrenta uma fila que diminui à medida que o preço da carne aumenta, numa luta física contra o tempo, a inflação, a morte.

Na Alemanha, seguindo a filosofia naturalista e influenciado pela psicanálise, Pabst pintava os seres humanos como criaturas movidas por instintos primários, em filmes nos quais todos são dominados por pulsões sexuais mórbidas e destrutivas. Em *Die freudlose Gasse* (Rua Sem Alegria, 1925), o cineasta descreve em tons sombrios a inflação em Viena, levando uma mulher (Asta Nielsen) à degradação e ao crime, e uma jovem [a sueca Greta Garbo (1905-1990)] a prostituir-se por necessidade. O paralelo entre a carne vendida no açougue e a carne vendida no bordel realça o predomínio dos baixos instintos num mundo devorado pelo dinheiro.

A obsessão com a saúde era alimentada nos *Kulturfilme* da Ufa, que agora alertavam contra os perigos da contaminação do sangue pela sífilis. A Ufa também produziu o documentário *Wege zum Kraft und Schönheit* (Caminhos Para a Força e a Beleza, 1925), com cenas que beiravam o

ridículo. O filme pretendia ser um hino ao corpo humano e aos ideais eugênicos. Apesar da nudez ousadamente exposta de homens e mulheres, a censura liberou-o como "adequado à formação do povo"[212].

Dupont ampliou o realismo social com as sutilezas psicológicas de *Varietés* (Variedades, 1925), tragédia de adultério e ciúmes no mundo do circo, em que Emil Jannings mantém sobre o rosto a máscara patética da culpa enquanto lava as mãos ensanguentadas na bacia, depois do crime. *Zur Chronik von Grieshuus* (Crônica de Grieshuus, 1925), de Arthur von Gerlach (1876-1925), escrito por Thea von Harbou, a partir do romance naturalista de Theodor Storm (1817-1888), é um drama populista, com o ouro conspirando contra o amor, num naturalismo protonazista que opõe caracteres positivos e negativos "racialmente" marcados, valorizando o "tipo ariano" e apelando ao irracional na intervenção de um fantasma.

Em Geheimnisse einer Seele (Segredos de uma Alma, 1926), Pabst realizou o primeiro drama psicanalítico "realista" do cinema, pontilhado de símbolos fálicos, que procuram explicitar o problema do marido neurótico (Werner Krauss) tomado por uma fobia de navalhas, facas e espadas que o faz temer pela vida da esposa. Na última cena, vemos o paciente, depois da terapia eficiente, num panorama saudável de montanhas, ao lado da esposa querida, segurando um filho nos braços: sua impotência foi curada.

Em *Der Liebe der Jeanne Ney* (O Amor de Jeanne Ney, 1927), baseado na novela soviética de Ilya Ehrenburg (1891-1967), Pabst revelou ter assimilado, nas cenas da guerra da Crimeia, o estilo de Serguêi Eisenstein (1898-1948) e Vsévolod Pudóvkin (1893-1953). A sequência mais marcante era aquela, bastante naturalista, em que o comerciante avarento tem um verdadeiro orgasmo ao abrir, na calada da noite, o enorme cofre de seu escritório, contando e recontando, num ritmo cada vez mais frenético, seu dinheiro acumulado.

Em *Kleinstadtsünder* (Pequenos Pecadores Urbanos, 1927) e *Dirnentragödie* (A Tragédia da Rua, 1927), ambos de Bruno Rahn (1882-1927), Nielsen estrela outros dramas da vida, nos quais a mulher é associada à decadência moral pela intensa sexualização de seu corpo.

Lang levou a temática naturalista da fêmea corrupta ao seu ápice estético em *Metropolis* (1927), mas a superprodução fracassou, falindo a Ufa. O magnata Hugenberg adquiriu então a maioria das ações da empresa e a transformou na maior companhia alemã. Sob sua presidência, e dirigida por Ludwig Klitzsch, agora chefe da Scherl-Verlag e diretor do maior sindicato da Alemanha, e pelo produtor Hugo Correll (1882-1942), com participação dos grupos Krupp,

Thyssen e Ullstein, a Ufa passou a dominar, com a Tobis (das empresas Schlessinger-de Forest e Siemens-Halske) toda a indústria do filme alemão.

Nessa época, a Berliner Gesellschaft für Rassenhygiene (Sociedade Berlinense para a Higiene Racial) propôs um concurso para filmes girando em torno do pensamento biológico e Ernst Krieger (1867-1943) produziu *Natur und Liebe* (Natureza e Amor, 1927), de Ulrich Schulz (1897-1983), com roteiro do doutor Nicholas Kaufmann (1892-1970), sobre "a origem do homem e das raças humanas, relatada com todo o aparato da técnica cinematográfica"[213].

O doutor Curt Thomalla (1890-1939) assinou *Das Erwachen des Weibes* (O Despertar da Fêmea, 1927), de Fred Sauer (1886-1952), e *Der Fluch der Vererbung* (A Maldição da Hereditariedade, 1927), de Adolf Trotz (1895-?).

Produções antissemitas não faltavam: *Familientag im Hause Prellstein* (Dia de Família na Casa Prellstein, 1927), de Hans Steinhoff (1882-1945), baseado numa peça dos irmãos Herrnfeld, com o popular comediante judeu vienense Paul Morgan (1886–1938) no papel principal, carregava na pintura de "puros tipos judaicos"[214].

A febre eugênica ganhou também as esquerdas e os sindicatos organizavam ligas esportivas operárias. Com o apoio do Kommunistische Partei Deutschlands (Partido Comunista da Alemanha, KPD), Willi Münzenberg (1889-1940) criou a Prometheus-Film, que importou *Bronenosets Potiômkin* (O Encouraçado Potemkin, 1925) e *Oktyabr* (Outubro, 1927), de Serguêi Eisenstein. O primeiro, logo proibido pela censura, foi depois liberado com cortes e tornou-se o grande sucesso da temporada. Em coprodução com a soviética Mejrabpomfilm, a Prometheus começou a produzir "cinema proletário" nos moldes soviéticos, e a Weltfilm passou a produzir e distribuir filmes para "despertar a consciência da classe trabalhadora".

Joseph Goebbels (1897-1945), responsável pelo departamento de propaganda do NSDAP, assistiu, em 1928, a *Oktyabr*, que o impressionou: "Algumas tomadas de massa muito boas. Assim é a Revolução. Pode-se aprender muito sobre propaganda com os bolchevistas. O filme é Partido demais. Menos seria melhor"[215]. Um mês depois, viu *Bronenosets Potiômkin*, que o arrebatou:

> Tenho que dizer, esse filme é fabulosamente realizado. Com cenas de massa bem impressionantes. Tomadas técnicas e paisagísticas com pungente força de impacto. E as palavras de ordem são tão espertamente formuladas que não admitem qualquer contradição. Isso é o que há de realmente perigoso nesse filme. Gostaria que tivéssemos um filme assim.[216]

Os filmes "progressistas" não se distanciavam mais em temas e estilos dos filmes

"reacionários": todos eles atacavam o "ouro" e valorizavam o "sangue", como o exemplar mais estranho da produção de esquerda do período, *Salamander* (Salamandra, 1928), de Grigori Roschal (1899-1983), da Mejrabpomfilm / Prometheus-Film. O comissário soviético para o "esclarecimento do povo" Anatóli Lunatcharski (1875-1933) escreveu o roteiro e aparecia numa ponta representando a si mesmo; sua esposa Natalia Rosenel (1900-1962) estrelava a bizarra propaganda inspirada na vida do cientista socialista vienense Paul Kammerer (1880-1926) que, pesquisando a "herança dos caracteres adquiridos", conseguiu obter manchas escuras na salamandra; mas a descoberta de que injetara tinta no animal levou-o ao descrédito e ao suicídio. O filme suspeitava de uma conspiração capitalista contra o cientista e sua teoria lamarckiana.

Os "filmes de esclarecimento" continuavam populares: Oswald fez novo alerta sobre a doença venérea em *Dürfen wir schweigen?* (Devemos Silenciar?, 1928). O Dr. Thomalla e o Dr. Kaufmann colaboram com *Falsche Scham* (Falsa Vergonha, 1928), de Rudolf Biebrach (1866-1938), sobre os perigos da sífilis. Já Wilhelm Dieterle (1893-1972) ousou combinar o sensacionalismo do realismo social com o simbolismo do expressionismo para abordar um dos maiores tabus da sociedade: *Geschlecht im Fesseln: Die Sexualität der Gefangenen* (Sexo na Cadeia: A Sexualidade dos Prisioneiros, 1928). O desejo homossexual é apenas sugerido, a ciranda de desejos sendo evidenciada pela pantomima dos atores; mesmo assim, o filme foi proibido[217].

Em 1928, Hugenberg transformou o "saco de gatos" que era o DNVP num partido ideológico. Antissemita moderado, o magnata tinha amigos antissemitas virulentos, como Heinrich Class (1868-1953), líder da Liga Pangermânica e conselheiro da Justiça, que pregava aos não arianos a proibição de procriar, que deveriam passar por bordéis oficiais para a satisfação de suas necessidades sexuais.

Por sugestão de Reinhold Quaatz (1876-1953), de ascendência judaica, o DNVP passou a usar propaganda antissemita ("contra a decadente e corruptora influência judaica na vida do povo alemão") em suas campanhas, na tentativa de conquistar os adeptos do NSDAP, que crescia sem parar.

O nacionalismo do DNVP foi difundido nos *Preussenfilme* (filmes prussianos), inspirados na literatura popular de Walter von Molo (1880-1958), que colocava no centro da ação o rei Frederico II, o Grande (1712-1786), da Prússia, carinhosamente chamado de "velho Fritz"; ou

Otto von Bismarck (1815-1898), o chanceler conservador que unificou, com algumas guerras, a maioria dos Estados alemães no Império Alemão, sob a liderança prussiana. Eram os "heróis civilizadores" da Alemanha, figuras de autoridade associadas ao nascimento da nação. Os *Preussenfilme* repetiam *ad nauseam* os mesmos enredos, temas e personagens, embalando o público no sonho patriótico da Grande Alemanha Imperial, exaltando o *Führerprinzip* (princípio da liderança) de homens fortes, que preparava a cena para a entrada triunfal de Adolf Hitler (1889-1945).

Em fevereiro de 1929, o Plano Young substituiu o Plano Dawes de pagamento de dívidas decorrentes do Tratado de Versalhes, pelo qual o país deveria pagar anualmente, por 59 anos, 1,2 bilhões de marcos-ouro, um fardo insuportável que forneceu aos nazistas grande oportunidade de crescimento: "Vocês serão escravos até 1988", denunciou Hitler[218], conquistando as massas e as elites.

Para combater o Plano Young, Hugenberg aliou-se ao NSDAP e ao movimento de extrema-direita Stahlelm (Capacete de Aço), de Franz Sedte (1882-1947). O industrial Fritz Thyssen (1873-1951) declarou: "Eu me voltei para o NSDAP somente depois que me convenci que a luta contra o Plano Young era essencial para conseguir evitar o total colapso da Alemanha."[219] A quebra da bolsa de Nova Iorque, anunciando a recessão mundial, permitiu ao NSDAP conquistar as massas aterrorizadas.

Pabst lançou Louise Brooks em *Die Büchse der Pandora* (Lulu, 1929), baseado na peça de Frank Wedekind (1864-1918). Sua atuação espontânea superava a artificialidade das interpretações expressionistas. Pasbt mostrava respeitáveis senhores sucumbindo ao fascínio corruptor da fêmea, tão bela quanto inescrupulosa, finalmente punida nas mãos de Jack, o Estripador. Já em *Tagebuch einer Verlorenen* (Três Páginas de um Diário, 1929), Brooks é uma vítima: filha de um farmacêutico atarefado demais para cuidar dela é seduzida pelo ajudante do pai e passa do orfanato à vendinha, da vendinha à casa de correção, da casa de correção ao bordel. Contudo, casa-se com um milionário e retorna como dama da sociedade ao orfanato, denunciando a injustiça dos tratamentos ali sofridos pelas meninas.

Também os comunistas viram na Grande Depressão de 1929 uma boa oportunidade, e os filmes de esquerda conheceram seu auge nos anos de crise. Em resposta aos filmes "nacionalistas" da Ufa, que embelezavam a vida militar, pequenas companhias como Derussa, Phoenix, Omnia-Film, Volksfilmverband, Deutsch-Russische Film-Allianz, Prometheus-Film,

Resco-Film, Terra e Atlantis procuraram incutir no público o pacifismo (pela visão naturalista das trincheiras) e o criticismo social (pela exposição da miséria que exigia a revolução).

As obras-primas do cinema de esquerda foram *So ist das Leben* (Assim é a Vida, 1929), de Carl Junghans, e *Mutter Krausens Fährt ins Glück* (A Viagem de Mãe Krausen ao Paraíso, 1929), de Piel (Phil) Jutzi (1896-1946). Mas esse cinema progressista, ao privilegiar a estética do realismo, também contribuiu para eliminar o gênero fantástico, que imperava no cinema expressionista alemão.

Nos Estados Unidos, Stroheim manifestou seu apreço pelo naturalismo de modo tão superlativo em *Queen Kelly* (Rainha Kelly, 1929) que seu produtor, o empresário e diplomata Joseph Patrick Kennedy (1888-1969), amante de Gloria Swanson, interrompeu as filmagens e editou o filme, suprimindo as cenas fortes, como aquela em que a Rainha Regina V de Kronberg espuma de ódio e atira longe sua cadelinha para chicotear a estudante de um convento, Kitty Kelly (Gloria Swanson), raptada pelo lascivo príncipe Wolfram (Walter Byron) para uma noite de sexo. Expulsa do palácio, a jovem decaída parte para a África, onde pretende morar com a tia (Sylvia Ashton) – outra víbora, que comanda um bordel e força a jovem a casar-se com o repugnante Jan (Tully Marshall). Mas como a tia morre após a cerimônia de casamento celebrada no bordel, Kelly livra-se de Jan e assume o posto de cafetina, passando a controlar o local de modo extravagante, sendo chamada de Rainha Kelly.

Outro autêntico naturalista do cinema, Josef von Sternberg (1894-1969), também nascido em Viena, de ascendência judaica e radicado nos Estados Unidos, realizou o extraordinário *The Last Command* (A Última Ordem, 1928), que apresenta uma visão ácida do mundo do cinema e atinge o sublime da metalinguagem na humilhação de um general russo, vivido por Emil Jannings, obrigado a sobreviver como figurante em Hollywood, após um trauma que o faz balançar a cabeça. Em *The Docks of New York* (As Docas de Nova York, 1929), Sternberg criou uma das obras mais fetichistas do cinema mudo, carregada de exóticos simbolismos sexuais.

No cinema americano, até 1930, os cineastas podiam ousar cenas fortes, empregando atores e (especialmente) atrizes desnudos em banhos e orgias, abordando temas "proibidos", como aborto, prostituição, *ménage à trois*. Mas após uma sucessão de escândalos sexuais em Hollywood, igrejas de todas as confissões aliaram-se e mobilizaram as autoridades. Temendo uma censura que poderia prejudicar a indústria, os grandes estúdios decidiram adotar, em 1931, o Código Hayes, que funcionava como uma censura prévia e interna. O Código de Produção, cuja adoção coincidiu com o triunfo do cinema falado, substituiu o realismo impudico por um

realismo sublimado.

Realismo Sublimado e Sonoro

Com a crise de 1929, as pequenas companhias de cinema faliram e Hollywood açambarcou o mercado do filme alemão. Muitos diretores, atores e técnicos imigraram para a Meca do cinema. Todavia a Tobis, a Terra e a Ufa sobreviveram ao *crash* desenvolvendo a técnica do filme sonoro: o apego cada vez maior ao realismo levava a essa direção.

O sonoro demorou a incorporar a nova tecnologia da gravação de sons à linguagem expressiva, pois a sonorização eliminava por si a premente necessidade de estilização, que se dava mesmo no âmbito da produção industrial. Os estúdios e equipes não estavam preparados para o novo sistema de filmagem. O calor dos refletores no set, fechado para impedir a entrada de sons, fazia derreter a maquilagem dos atores.

Nas tomadas externas, ruídos indesejáveis abafavam os diálogos. Aproximados dos atores, os microfones faziam sombra dentro do quadro; distanciados, não captavam os diálogos com clareza. Além disso, a nova necessidade de dialogar durante a ação requeria textos que soassem convincentes, o que subvertia a linguagem essencialmente visual do cinema mudo: o filme passava a depender cada vez menos dos diretores e cada vez mais dos roteiristas[220].

Logo os diálogos em excesso passaram a substituir a elaborada pantomima dos atores, os microfones impediam o livre passeio da câmara pelos cenários, que tiveram que ser simplificados ao máximo: a fotografia cerceada eliminava a fantasia que parecia inerente às sombras em movimento. O realismo, em toda sua mediocridade, encontrou no sonoro seu veículo adequado: as personagens agora falavam como os homens da rua e tornavam-se mensageiros da banalidade. Outra consequência do sonoro foi a amplificação da propaganda ideológica através da reprodução dos discursos de líderes políticos em *meetings*.

Os exibidores aderiram com espantosa velocidade às exigências da nova técnica, que conquistou rapidamente a massa do público: das 5.200 salas de cinema na Alemanha, 223 delas exibiam filmes falados em 1929, número que se elevou para 830 em 1930, para 2.446 em 1931 e para 3.500 em 1932[221]. O cinema adquiriu novos poderes ao aprender a falar, mas o som impôs perdas tremendas: desempregou os diretores que não conseguiram se adaptar à nova linguagem, os astros e as estrelas do mudo que não tinham boa voz e milhares de músicos que ganhavam a vida fazendo o acompanhamento das projeções. E o pior de tudo: interrompeu uma linguagem na sua plenitude, extinguindo o espetacular cinema mudo não ao cabo de um processo de decadência, mas no auge da sua depuração estética.

O primeiro filme alemão a integrar os ruídos, a trilha sonora e os diálogos à ação, carregando-a de significado e dando à narrativa seu verdadeiro sentido, foi *Der blaue Engel* (O Anjo Azul, 1930), de Sternberg, que levou ao paroxismo a temática da decadência humana do realismo social, inspirado no romance *Professor Unrat*, de Heinrich Mann (1871-1950), e influenciado pela atmosfera do expressionismo alemão e pelo simbolismo erótico dos filmes de Stroheim. Para Kracauer, Sternberg captava o clima de sadismo e corrupção reinante na Alemanha de 1930: Lola Lola seria uma prefiguração da amoralidade nazista levando um professor à morte através da técnica sadista da humilhação[222].

A vertente naturalista do realismo social foi desenvolvida por Pabst dentro dos quadros de seus novos melodramas de guerra, como *Westfront 1918: Vier von der Infanterie* (Guerra, Flagelo de Deus, 1930), em que o martírio do soldado no *front* é contraposto à leviandade da mulher que se prostitui para sobreviver na retaguarda. A censura nos estados onde o nacional-socialismo se fortalecia já perseguia as produções de esquerda assim como as meramente identificadas como tal: desde 1930, na Turíngia, as encenações de Erwin Piscator (1893-1966) e os filmes de Eisenstein, assim como os de Pabst, eram proibidos.

O campo de batalha ganhou as próprias salas no lançamento, em Berlim, do libelo pacifista americano *All Quiet on the Western Front* (Nada de Novo no Front, 1930), de Lewis Milestone (1895-1980), baseado no romance de Erich Maria Remarque (1898-1970). Tropas da S.A. invadiram os cinemas, soltando cobras e ratos brancos na plateia: o público fugiu apavorado. Em frente à Mozartsaal, na Nollendorfplatz, homens da S.A. montavam guarda impedindo novas entradas, até que, ao cabo de uma semana de agitações, a fita foi proibida[223].

Quinze dias depois os S.A. compareceram em massa à estreia de *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (O Concerto de Flauta de Sanssouci, 1930), do vienense Gustav Ucicky (1899-1961), no Berliner Ufa-Palast am Zoo, para saudar a nova agitação contra Versalhes. Dessa vez, a estreia foi conturbada por militantes de esquerda, mas a polícia interveio prontamente, retirando os "agitadores antipatrióticos" que tornavam, com seus gritos de protesto, os diálogos inaudíveis. "É o melhor filme que pudemos ver desde o começo do ano", lia-se no *Der Angriff*[224].

Já os críticos de cinema dos jornais comunistas *Die Rote Fahne* e *Die Linkskurve* passaram a referir-se à fita como *Fridericus-Drecks-Film* (Porcaria de Filme de Frederico), trocadilho com os chamados *Fridericus-Rex-Filme* (filmes do rei Frederico). Embora proibidas, as demonstrações contra *Das Flötenkonzert von Sanssouci* prolongaram-se por três meses, com

prisões em massa de militantes do KPD e do Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Partido Social-Democrata da Alemanha, SPD)[225]. Mas ao contrário do que ocorreu com o filme pacifista de Milestone, o militarista de Ucicky não foi proibido. Da censura ele recebeu dois cobiçados predicados: *hochkünstlerisch* (altamente artístico) e *volksbildent* (próprio à formação do povo), liberando os produtores do pagamento de taxas, e tornou-se um dos maiores sucessos da temporada de 1930-1931.

Uma das consequências da intensa politização do cinema na Alemanha pré-nazista foi a aniquilação do expressionismo, que se manifestava, sobretudo, no filme fantástico. No afã de reduzir a vida à luta de classes, os críticos comunistas tiveram o mérito de denunciar o processo de nazificação da indústria a partir da aquisição da Ufa por Hugenberg, denunciando a propaganda nacionalista desenvolvida nas atualidades cinematográficas, que passaram a apresentar inúmeras sequências de paradas e homenagens militares; nos "filmes prussianos", que faziam da guerra quadros belos e atraentes; e até em certos filmes "pacifistas" sobre a Primeira Guerra, que terminavam por romantizá-la[226].

Mas os críticos comunistas não atacavam apenas os filmes nacionalistas da Ufa. Igualmente interessados no controle da indústria para sua própria propaganda, eles atacavam também os artistas que não liam pelas cartilhas de Marx, Engels, Trótski, Lênin e Stálin. Eles condenaram, por exemplo, o "sentimentalismo diversionista" de *Menschen am Sonntag* (Gente no Domingo, 1930), de Robert Siodmak (1900-1973), Edgar Ulmer (1904-1972), Billy Wilder (1906-2002) e Fred Zinnemann (1907-1997), jovens diretores judeus que documentaram o triste fim de semana de um casal de classe média, num piquenique à beira de um lago. O retrato melancólico de vidas simples de pequeno-burgueses não agradou aos defensores de um cinema proletário.

Indiferentes à sublime beleza de *Tabu* (1930), de Friedrich Murnau (1888-1931), os comunistas acusaram essa obra-prima de "diversionismo", pois levaria os espectadores ao Pacífico Sul "sem tocar no problema da política colonial". O realismo social devia imperar até no reino da fantasia; a arte tinha que ser dirigida, abolindo-se a livre imaginação; os comentários elogiosos dos comunistas eram todos reservados aos filmes russos; já a produção alemã não comunista era considerada como "propaganda capitalista, imperialista e fascista".

O realismo desejado pelos comunistas devia ser sombrio, mas banhado num otimismo programado; miserável, mas temperado com uma esperança futura de "vida melhor" ao alcance de todos em regime socialista. Os filmes propagandísticos do KPD mostravam a esperança

encarnada numa juventude militante jogando em estádios e marchando pelas ruas, presa de uma alienação politizada. Suas imagens pouco diferiam daquelas produzidas pelos propagandistas do NSDAP, com jovens nazistas marchando pelas ruas e jogando em estádios: apenas os uniformes mudavam.

Na transição para o sonoro, a intensa politização nos roteiros, os açoites da crítica comunista e a censura já exercida pela pressão dos nazistas terminaram por reduzir a produção alemã a um único padrão estético. As raras tentativas de retomar a tradição expressionista tingiram-se de tendência política, ideologizando o universo fantástico, como na refilmagem sonora de *Der Andere* (O Outro, 1930) por Robert Wiene, que alertava o público para a falta de ética dos médicos que aderiam à política biológica do nazismo.

Dreyfus (Dreyfus, 1930), de Richard Oswald, abordou o célebre caso de antissemitismo na França como um comentário sobre o seu crescimento na Alemanha. *Cyankali* (Cianureto, 1930), de Hans Tintner, baseado na peça de Friedrich Wolf (1888-1953), voltou-se contra o parágrafo 218, que criminalizava o aborto.

No campo ideológico oposto, Hanns Heinz Ewers (1871-1943) fornecera, em seu romance *Fundvogel, die Geschichte einer Wandlung* (Fundvogel, a História de uma Transformação), um tema caro à política biológica com a história da atração lésbica de Gwinne Briscoe, filha de um milionário, pela jovem Andrea que, apaixonada pelo primo, e aparentemente rejeitada, procura a morte nas mãos de uma médica judia, Hella Reutlinger, que a usa como cobaia de uma operação experimental.

O romance de Ewers inspirou *Fundvogel* (Fundvogel, 1930), de Wolfgang Hoffmann-Harnisch (1893-1965), que suprimiu as sugestões de lesbianismo do romance e reforçou o idílio entre Andrea e Jan. A médica judia transformou-se no doutor Magnus Reutlinger, encarnado por Paul Wegener[227]. O nome do sinistro médico judeu evoca o do sexólogo Doutor Magnus Hirschfeld. O filme foi escrito por Steinhoff, ex-estudante de Medicina e simpatizante do NSDAP.

Contudo o maior sucesso de bilheteria do ano foi o musical *Die Drei von der Tankstelle* (Os Três do Posto de Gasolina, 1930), de Wilhelm Thiele (1890-1975). As tendências sadomasoquistas do naturalismo protonazista foram aprofundadas em *Mädchen in Uniform* (Senhoritas em Uniforme, 1931), de Leontine Sagan. E, na comédia policial *Emil und die Detektive* (Emil e os Detetives, 1931), de Gerhard Lamprecht (1897-1974), baseada na novela de Erich Kästner (1899-1974), com roteiro assinado por Billy Wilder, o vilão é encurralado,

como em *M* (M, O Vampiro de Dusseldorf, 1931), de Lang, dentro de um banco, e o engajamento voluntário dos menores, que não esperam a ação da polícia para caçar o marginal, demonstra a eficácia das ações diretas, numa mensagem de descrédito das instituições.

O KPD e o SPD continuaram a produzir filmes socialistas em estilo naturalista, como *Berlin Alexanderplatz* (Berlin Alexanderplatz, 1931), de Piel (Phil) Jutzi; *Gassenhauer* (1931), do romeno Lupu Pick (1886-1931); e *Danton* (Danton, 1931), de Hans Behrendt (1889-1942), diretor que será exterminado em Auschwitz.

A aproximação germano-russa foi celebrada em *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (O Assassino Dmitri Karamázov, 1931), do russo Fiódor Otsep (1891-1949). *Die Dreigroschenoper* (A Ópera dos Três Vinténs, 1931), de Pabst, não agradou a Bertolt Brecht (1898-1956) nem a Kurt Weill (1900-1950), que o processaram por "deterioração do conteúdo ideológico e estético da obra"[228].

Apesar disso, Pabst passou a ser chamado de "Pabst, le rouge" (Pabst, o vermelho) ou "der rote Pabst" ("o Papa vermelho", porque em alemão Pabst significa Papa). Criou-se um mal-entendido sobre suas reais posições políticas, reforçado pelo fato do cineasta ser culto e poliglota, podendo desenvolver uma carreira internacional e travar amizade com personalidades como H.G. Wells, Maksim Gorki (1868-1936), Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), Sigmund Freud (1856-1939), Alfred Adler (1870-1937), Albert Einstein (1879-1955) e Fritz Kreisler (1875-1962).

Mas em *Kameradschaft* (Camaradagem, 1931), Pabst exaltou a solidariedade franco-alemã, alimentando a condenação a Versalhes, numa posição simultaneamente pacifista e revanchista. Oswald produziu o pacifista *1914, die letzten Tage vor dem Weltbrand* (1914, Os Últimos Dias Antes da Conflagração Mundial, 1931), e o russo Victor Trivas (1896-1970), em *Niemandsland* (Terra de Ninguém, 1931), abordou a Primeira Guerra através da amizade entre cinco soldados: um judeu, um negro, um francês, um alemão e um inglês, mostrando ser possível a convivência entre os povos.

Contudo, a crise econômica concedia aos nazistas campos cada vez mais alargados de influência. *Kampf um Berlin* (Luta por Berlim, 1931), de Willi Sage, uma montagem de atualidades incluindo os funerais de Horst Wessel, produzida pelo NSDAP, foi parcialmente autorizada em março e, em setembro, outro filme produzido pelo NSDAP, *Das neue Italien* (A Nova Itália, 1931), um elogio da Itália fascista, foi primeiro proibido, depois autorizado.

Gustav Ucicky, que se tornara o diretor mais apreciado pelos nacional-socialistas, lançou *Im Geheimdienst* (No Serviço Secreto, 1931) e *Yorck* (Yorck, 1931), com novas mensagens revanchistas contra o Tratado de Versalhes.

Os artistas e intelectuais de oposição já não estavam em segurança: Erika Mann, depois de difamada pelo *Völkischer Beobachter* como "hiena pacifista" e "alguém que não possuía uma cabeça, mas apenas alguma coisa que se parece com uma cabeça", teve seus contratos com teatros de província, com o Teatro do Estado Bávaro, com a Rádio de Munique e com a companhia de cinema Emelka rompidos: na Alemanha de 1931, quem dispensava a simpatia dos nazistas já tinha sua vida profissional comprometida e quase aniquilada[229].

Em 1932, a Ufa chega a empregar cinco mil pessoas e produz o maior êxito do cinema alemão até então: *Der Kongreß tanzt* (O Congresso Dança, 1932), de Erik Charell (1895-1974), visto por mais de sete milhões de espectadores. O filme dissemina o gosto pelas marchas militares e apresenta o exército de Napoleão como o inimigo do sonho alemão. Sob o verniz romântico, pulsa um erotismo sadomasoquista, nacionalista e antinacionalista, romântico e depravado, o filme antevê a agonia da República de Weimar, que dança sobre o vulcão.

A fraqueza da oposição foi demonstrada pelos percalços de *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (Ventres gelados, ou A Quem Pertence o Mundo?, 1932), do sérvio Slatan Dudow (1903-1963). Produzido pela Prometheus, que faliu em meio às filmagens, o filme foi retomado pela suíça Präsens. A Tobis se recusou a fornecer seu sistema sonoro a um projeto "contrário aos interesses do governo".

O filme, coescrito por Brecht, desagradou nazistas e comunistas. Esses últimos o criticaram pelas cenas de nudez, alegando que elas se aproximariam da estética nazista. A censura proibiu-o por "atentado à ordem pública, à segurança, aos interesses do Estado e aos bons costumes" e por "abalar a confiança na capacidade do regime democrático em levar a cabo sua luta contra a pobreza e a miséria". O filme só pode ser exibido com cortes, e depois de muitos protestos[230].

O caminho para o cinema nazista já era delineado por filmes como *Razzia in St. Pauli* (1932), de Werner Hochbaum (1899-1946); *Der Rebell* (O Rebelde, 1932), codirigido pelo tirolês de origem italiana Luis Trenker (1892-1990) e pelo alemão Kurt Bernhardt (1899-1981), que imigrará para Hollywood passando a assinar Curtis Bernhardt; *Der Läufer von Marathon* (O Corredor da Maratona, 1933), de E.A. Dupont (1891-1956); *Der Tunnel* (O Túnel, 1933), de Bernhardt; *Morgenrot* (Heróis do Mar, 1933) e *Flüchtlinge* (Fugitivos, 1933), de Ucicky; *Der*

Choral von Leuthen (Coral de Tenentes, 1933), de Carl Froelich (1875-1953).

E, entre os últimos sucessos do cinema na República de Weimar, os filmes musicais somaram um terço da produção dos anos de 1929 a 1935[231]. A democracia alemã não agonizou em drama e tragédia, mas em opereta e fanfarra.

Realismo Nazista

Pabst, Jutzi, Junghans, Hochbaum e outros cineastas aparentemente engajados em políticas "progressistas" acabaram aderindo ao NSDAP. A *preocupação social* não era alheia ao nazismo: a denúncia das mazelas da sociedade não bastava para alinhar ninguém nas fileiras da resistência a Hitler. No realismo social, cabiam artistas comunistas ou simpáticos ao comunismo e artistas nazistas ou simpáticos ao nazismo.

Os "filmes de rua" refletiam um descontentamento com o regime republicano comum a socialistas e a nacional-socialistas. O nudismo da *Frei-Körper-Kultur* e a documentação da vida esportiva ao ar livre ou nos Jogos Olímpicos triunfaram sobre as máscaras sinistras, os pressentimentos funestos e as sombras anímicas que povoavam o universo expressionista, mas nem tudo o que assombrava o mundo era clarificado pelo realismo social, que passou a realçar como um *Ersatz* para todos os mistérios e como um *leitmotiv* da imaginação assim empobrecida a presença de fêmeas corruptas, cada vez mais fantasmagóricas, dominando certos nichos da sociedade.

Como notou Kracauer em *De Caligari a Hitler*, a eminência parda do expressionismo e do *Kammerspiel* era o criminoso involuntário, o assassino serial, o sonâmbulo manipulado por um prestidigitador de feira e o tirano das massas, numa prefiguração fantástica do ditador totalitário[232]. O que Kracauer não percebeu, ao preferir o realismo ao expressionismo, é que mesmo quando politizado à direita, com argumentos conservadores ou reacionários, o expressionismo permanecia revolucionário pelo seu caráter premonitório e estilização radical das formas.

Já limitado em sua imaginação do futuro e arraigado em preconceitos, o realismo social, mesmo quando politizado à esquerda, em posição supostamente progressista, mostrava-se incapaz de apreender as forças subterrâneas que subiam à tona para destruir não apenas a democracia, mas também as bases da civilização. A morbidez latente no realismo social contradizia a mensagem retórica de transformação do mundo.

O regime nacional-socialista ganhou a adesão do proletariado e de muitos socialistas com o combate eficaz do desemprego, o controle da economia, as reformas políticas radicais, a revolução populista da vida. Mas os impulsos sociais do nazismo vinham de um projeto de repovoamento da humanidade segundo critérios racistas, de militarização da sociedade, de destruição sistemática da democracia, dos direitos humanos, da paz mundial, da justiça social.

Como a produção cinematográfica da Alemanha foi assumida por Goebbels, cujos gostos pessoais se inclinavam para o naturalismo, esse foi o estilo que predominou no cinema nazista. Contra o gênero fantástico, ele criou um *realismo fantasmagórico* adequado à ideologia do regime. As leis de seu universo mórbido não são as da lógica, mas as da metamorfose dos seres segundo as "leis da natureza".

A tendência naturalista do realismo nazista evidenciava-se não apenas pelas adaptações de autores como Gustave Flaubert (1821-1880), Lev Tolstói (1828-1910), Émile Zola (1840-1902), Guy de Maupassant (1850-1893), Hermann Sudermann e Gerhart Hauptmann (1862-1946), como também por estarem os filmes produzidos por Goebbels carregados de *páthos*, trazendo personagens cujas taras são determinadas pelas "leis da hereditariedade", em exemplos de "degeneração racial".

Esses exemplos deveriam ser criados com os extraordinários recursos técnicos do cinema alemão, sublimando e reforçando os discursos orais gráficos naturalistas dos ideólogos nazistas, sobretudo os de Goebbels, sempre a exigir "cortes profundos no tecido da sociedade" e "limpezas nas estrebarias de Augias".

Além do antissemitismo operado na "base biológica" da produção, com o exílio de cinco mil judeus e "miscigenados" que trabalhavam na indústria, o cinema nazista conheceu as formas mais surpreendentes de expressão do antissemitismo.

Em seu Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Ministério do Reich para Esclarecimento Público e Propaganda), Goebbels desestimulava a realização de filmes fantásticos e favorecia a produção de filmes "realistas", orientando os roteiristas a criar tramas repletas de vícios, taras, manias, pulsões, descrições sádicas de personagens doentes e condenados, em ambientes sórdidos, insalubres, com os mortos se acumulando, para que a salvação viesse de um médico idealista, que chegava para combater e curar a epidemia:

> O filme não deve abstrair-se dos rigores da vida cotidiana, nem perder-se num mundo de sonho que só existe nos cérebros de diretores e de roteiristas alheios à realidade – e em nenhum outro lugar! [...] O filme tem o dever de agir por sua lealdade e sua espontaneidade natural. O pathos vazio é-lhe tão estranho quanto as atrações banais que emanam de certo mundo dos bastidores.[233]

Na Itália fascista, Mussolini seguiu o exemplo do Estado nazista e fundou o Ministério da Cultura Popular (MinCulPop), sucessivamente dirigido por Galeazzo Ciano (1903-1944), Dino Alfieri (1886-1966) e Corrado Pavolini (1898-1980). O principal ideólogo do cinema fascista foi o jornalista Luigi Freddi (1895-1977), diretor geral da Cinemateca e redator do *Popolo*

d'Italia, dirigido por Arnaldo Mussolini (1885-1931), irmão do Duce. Freddi passara seis meses em Hollywood, como correspondente do jornal, e também estudara o cinema soviético e o cinema alemão.

No Primeiro Congresso Internacional do Filme, realizado em Berlim, em 1935, reunindo representantes de vinte países, Goebbels considerou a arte um "fenômeno orgânico", em sua origem "racial e nacional", cabendo aos governos uma "atividade protetora". Para o cinema alemão, o ministro apontou o realismo como a estética desejada pelo regime. Isso pôs fim às produções caráter experimental, sobrenatural e fantástico. Racismo e patriotismo transformaram-se em panos de fundo para filmes apenas aparentemente escapistas. O ministro apelou aos cineastas para "emocionar os corações humanos com uma manifestação do eterno, para levá-los a um mundo melhor, mais puro e mais realista". Os três grandes princípios nazistas deviam estar presentes em toda produção, incluindo aquelas cujo enredo situava-se em outras épocas e em outros países: o princípio da *Volksgemeinschaft* (comunidade do povo), o *Führerprinzip* e o *Rassenprinzip* (princípio da raça).

O naturalismo nazista operava em gêneros populares na Alemanha: os *Ärzte-Filme* (filmes de médicos); os *Köstumfilme* (filmes históricos); os *Preussenfilme* (filmes prussianos); os *Heimatfilme* (filmes de torrão natal); os *Bergfilme* (filmes de montanha). A ditadura do realismo cortou pela raiz a vertente mais criativa do cinema mudo alemão, que gerara monstros como Homunculus, Cesare, Nosferatu, Golem, Mefistófeles, Mulher-Robô. E Hollywood foi beneficiada com o exílio dos artistas e técnicos judeus, que carregaram em suas bagagens as tradições do expressionismo: o cinema americano conheceu então a era de ouro do gênero fantástico.

Na Itália de 1936, Vittorio Mussolini (1916-1997), filho do ditador, piloto de guerra, crítico e produtor de cinema, escreveu um *Decalogo* com as "dez leis para o desenvolvimento do cinema italiano". Ele aí proibia ao espectador abandonar a sala durante a projeção do filme, ainda que esse o desagradasse, constituindo um dever do cidadão italiano prestigiar o cinema italiano. O cinema americano, considerado "saudável e vigoroso", foi eleito como um modelo a seguir, com acento no melodrama naturalista (os filmes de "telefones brancos", passados em ambientes "refinados", pois os telefones comuns eram pretos), mas também nos filmes de época de fundo militarista, os mais tipicamente fascistas.

Se quantitativamente o cinema nazista só perdia para Hollywood, sua impressionante produção nunca superou a do cinema de Weimar, mesmo tendo se apropriado de toda a estrutura

montada por seus artistas, técnicos e produtores, em boa parte de ascendência judaica, espoliados e expulsos da indústria que haviam erigido.

Para disseminar sua visão nazista do mundo, Goebbels procurou criar um cinema atraente, mesclando o *glamour* do *star-system* americano às técnicas de mobilização de massas do cinema soviético, incubando mensagens políticas latentes em obras que agradavam ao público:

> Não desejo algo como uma arte que prove seu caráter nacional-socialista tão somente pela apresentação de emblemas e símbolos nacional-socialistas, mas uma arte cuja atitude seja expressa através de caracteres nacional-socialistas e do levantamento de problemas nacional-socialistas. Esses problemas penetrarão a vida sentimental dos alemães e de outros povos tão eficazmente quanto mais naturalmente forem tratados. É geralmente uma característica essencial da eficácia que ela jamais apareça como se desejada. No instante em que a propaganda se torna consciente, ela é ineficaz. Mas do momento em que ela permanece como propaganda, tendência, caráter e atitude ao fundo e aparece apenas através do tratamento da narrativa, do caso e do conflito humano, torna-se eficaz em todos os aspectos.[234]

Por sua fácil lisibilidade, o cinema de entretenimento era, para Goebbels, o meio ideal de transmitir os *valores* nazistas. No cinema de ficção, a propaganda se disfarça com facilidade entre os clichês tradicionais. Em *Die Unsterblichen des Kinos* (A Imortalidade do Cinema), Karsten Witte observou a predominância de adaptação dos autores nórdicos, como Henrik Ibsen (1828-1906), Selma Lagerlöf (1858-1940) e Knut Hamsen (1859-1952), cujas obras são marcadas pelo fatalismo, mas também pelo fundo naturalista das tramas.

Surpreendido com as adaptações de Oscar Wilde, gênio satírico e "decadente", Witte explica que por terem sido as peças desse autor sucessos teatrais em Berlim, foram transpostas para o cinema com os mesmos atores[235]. Mas como explicar o sucesso dessas peças nos palcos de Berlim? As montagens de Wilde e suas adaptações para a tela talvez se expliquem pela visão mordaz desse autor irlandês sobre a sociedade inglesa, sendo os ingleses as "bestas negras" de Goebbels.

Mas fosse qual fosse a obra literária de base, esta sofria, na fase de roteirização, transformações tão radicais que pouco restava da substância original: uma comédia de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), *Minna von Barnhelm*, de fundo pacifista e humanista, foi transformada num elogio da vida militar em *Das Fräulein von Barnhelm* (A Senhorita de Barnhelm, 1940), de Hans Schweikart (1895-1975); a narrativa histórica de Lion Feuchtwanger (1884-1958) sobre o importante papel dos financistas judeus no romance *Jud Süß* serviu apenas de substrato histórico para a virulência da caricatura antissemita de *Jud Süß* (O Judeu Süss, 1940), de Veit Harlan (1899-1964).

Contudo, as mutações das fontes não caracterizam por si mesmas a propaganda: é próprio do

cinema enquanto arte industrial de massa reduzir todo conto, peça, novela ou romance a uma narrativa fluida, desfazendo as complexidades das tramas, cortando os monólogos interiores, simplificando as análises psicológicas, adocicando finais amargos, introduzindo ou suprimindo personagens para produzir novas emoções, acelerando o ritmo ou alterando a moral expressa na conclusão. É pela infiltração de uma visão ideológica do mundo na "realidade" fílmica que a propaganda oculta opera. O filme nazista é um produto da indústria cultural e, por cima, um produto da modelagem do Estado totalitário.

Em 1938, foi fundada em Babelsberg a Academia do Filme Alemão, sob a direção artística de Wolfgang Liebeneiner (1905-1987). Entre os tópicos do programa do primeiro semestre figuravam os itens: raças e povos; o homem e seu ambiente; leis de hereditariedade; a eternidade dos caracteres hereditários; e os elementos de degenerescência no século XX: liberalismo, capitalismo, marxismo, confessionalismo; a sombra da Judeia sobre o mundo, natureza e modos de ação da judiaria mundial... A Academia foi aberta em 1940, mas nunca concluída[236].

Para Goebbels, o único cinema capaz de entusiasmar o público era aquele que reproduzia a vida, onde ele reencontrava seu meio ou um mundo familiar, onde os personagens e a ação respondiam a um mínimo de verossimilhança, onde havia o sentimento de que a vida se encontrava milagrosamente rendida sob uma forma concentrada e sublimada. A estética antissemita desse cinema foi descrita em *Imaginários de Destruição*[237], corrigindo a percepção dos historiadores que até então só identificavam propaganda antissemita em 22 dos 1350 filmes nazistas. Em centenas de filmes identificamos personagens nunca nomeadas como "judeus", de vilões típicos, como que saídos das páginas do *Der Stürmer*.

O discurso antissemita do cinema nazista não era tanto oral-gráfico quanto audiovisual: concentrava-se no jogo de conflitos de interesses dos cinétipos de heróis e vilões, cujos "biotipos" encarnavam, respectivamente, valores positivos e valores negativos. Contra os vilões das tramas, rebeldes lutavam pela "liberdade", pelo que o olhar ingênuo identifica hoje elementos "subversivos" em filmes como *Tanz auf dem Volkan* (Dança Sobre o Vulcão, 1938), de Steinhoff, ou *Friedrich Schiller* (Friedrich Schiller, 1940), de Herbert Maisch (1890-1974). Mas é preciso perceber quais "biotipos" são combinados nos cinétipos dos heróis e vilões: os primeiros são caracterizados como "arianos" e os segundos como "judeus".

Paralelamente aos cinétipos de heróis e vilões outra identificação era realizada: a dos "judeus" com as doenças e a dos "arianos" com os médicos em filmes como *La Habanera* (La

Habanera, 1937), de Detflef Sierck (1897-1987); *Robert Koch* (Robert Koch, 1939), de Steinhoff; *Paracelsus* (Paracelso, 1942), de Pabst; ou *Germanin* (Germanin, 1943), de Max Kimmich (1893-1980). A peste serviu no filme nazista como *metáfora do judeu*. Essa metáfora penetrou no imaginário sem a necessidade de identificação prévia, agindo no subconsciente como cinétipo associado à propaganda oral e gráfica amplamente disseminada, que comparava os judeus a parasitas, vermes, micróbios, pulgas, cogumelos, venenos, pragas, bactérias, gangrenas e pestes.

Iniciada a guerra, filmes ostensivamente antissemitas foram produzidos: *Robert und Bertram* (Robert e Bertram, 1939), de Hans Heinz Zerlett (1892-1949); *Die Rothschilds* (Os Rothschilds, 1940), de Erich Waschneck (1887-1970); *Der ewige Jude* (O Eterno Judeu, 1940), de Fritz Hippler (1909-2002); *Jud Süss* (Judeu Süss, 1940), de Harlan. Mas o cinétipo do judeu já havia sido largamente difundido de maneira sugestiva em centenas de filmes de entretenimento que amalgamavam o cinétipo tradicional do vilão de cinema ao "biotipo do judeu" tal como as caricaturas antissemitas a projetaram.

Os filmes explicitamente antissemitas apenas deram um nome ao cinétipo de "vilão judeu" de centenas de comédias, dramas, musicais, policiais e filmes de aventura nos quais, à maneira de Hollywood, a normalidade era garantida com o extermínio dos vilões. No cinema nazista, os vilões são os "judeus" assim definidos pela antropologia nazista: estrangeiros, morenos, adiposos, de nariz adunco, olhar mortiço, lábios carnudos, de chapéu *mélon*, fumantes e beberrões. A liquidação do fantástico no cinema nazista não foi, pois, sem consequências. O vazio deixado pelos monstros sobrenaturais no imaginário naturalista do Terceiro Reich foi preenchido por "judeus monstrificados", destruídos na tela com a cumplicidade do público para que, através do consenso popular assim obtido, fossem destruídos na vida real.

Realismo Socialista

Na URSS, a livre experimentação, marca do cinema mudo soviético, com filmes como *Statchka* (A Greve, 1924), de Eisenstein; *Aelita* (Aelita, 1924), de Yakov Protazanov (1881-1945); *Kinoglas* (Cinema Olho, 1924), de Dziga Vertov (1896-1954); *Po Zakonu* (Dura Lex, 1926), de Lev Kuleschov (1899-1970); *Mat* (A Mãe, 1926), de Pudóvkin; *Arsenal* (Arsenal, 1929) e *Zemlya* (A Terra, 1930), de Aleksandr Dovjenko (1894-1956), foi banida com a imposição do realismo socialista.

A teoria do realismo socialista foi formulado por Andrei Jdanov (1896-1948), que assumiu a direção do PCUS em Leningrado após o assassinato de Serguêi Kirov (1886-1934) por Leonid Nikolaev, escondido no banheiro do Instituto Smolny onde aquele trabalhava, em 1º de dezembro de 1934. A nova estética, implantada juntamente com o sistema sonoro, foi consagrada em *Tchapaev* (1934), dos irmãos Georgi (1899-1946) e Serguêi Vasilev (1900-1959), que conta a vida de um dos comandantes do Exército Vermelho e foi o filme mais popular do cinema soviético, visto só na URSS por mais de 30 milhões de pessoas[238].

Agora, as imagens que fugiam dos cânones do realismo socialista eram tratadas como recaídas "formalistas" e a imaginação livre condenada como "decadente". O artista que desejasse manter-se fiel à arte revolucionária, antes aberta à experimentação, poderia ser qualificado de "individualista", "burguês", "traidor", "trostkista", "contrarrevolucionário", "fascista" ou coisa pior. Para sobreviver, e manter suas ilusões de servir à causa do povo, os artistas deviam conformar-se ou sofrer proibições e ostracismos.

Depois de viajar para os Estados Unidos, México, Europa e assimilar as estéticas das "vanguardas burguesas", retardando ao máximo seu retorno à URSS – pelo que passará, ao voltar para sua casa na Rússia, quatro anos na geladeira – Eisenstein recebeu do Partido a encomenda de realizar *Bejin Lug* (O Prado de Bejin, 1935), sobre um jovem que denuncia seu pai, diretor de um Kolkhoz, por sabotagem e corrupção, sendo então assassinado por ele. Na metade do trabalho, a filmagem foi interrompida. Montado e remontado, o filme foi duramente criticado pelo Partido por "formalismo" e proibido.

Na Conferência dos Trabalhadores de Cinema de 1935, o alinhado Dovjenko afirmou que uma pessoa poderia explodir devido ao excesso de conhecimentos, e que temia que isso acontecesse ao colega Eisenstein. Apenas Kuleschov teve a coragem de defender o herege transviado, dizendo que "ninguém explode por excesso de conhecimentos, mas por excesso de

inveja". Logo chegaria a vez de Kuleschov pagar por essas suas palavras.

Grigori Kozintsev (1905-1973) e Leonid Trauberg (1902-1990) criaram a "Trilogia de Maksim": *Ionost Maksima* (Juventude de Maksim, 1935), *Vozvrashenie Maksima* (O Retorno de Maksim, 1937) e *Viborgskaia storona* (As Periferias de Viborg, 1939). Nas duas primeiras partes, a propaganda foi inoculada através de imagens de grande expressividade, com interpretações exasperadas em cenários grandiosos, mas na terceira parte o academicismo já minava toda estilização, com o realismo socialista secando a criatividade.

Saindo de mais alguns anos de "geladeira", Eisenstein recebeu a gloriosa incumbência de glorificar Stálin através do príncipe guerreiro em *Aleksander Névski* (Alexandre Nevsky, 1938): o filme foi codirigido por Dmitri Vassílev (1900-1984), para assegurar que aquele desviado não recaísse no "formalismo" nem estourasse prazos e orçamentos. O objetivo do filme era mobilizar os russos na eventualidade da invasão nazista: os cavaleiros teutônicos representavam os alemães. A guerra era mostrada de forma caricata, com os russos vencendo batalhas "divertidas". O filme recebeu a Ordem de Lênin e Eisenstein foi honrado com o grau de Doutor em Artes.

Stálin mutilava e proibia as propagandas encomendadas aos melhores artistas: *Ubiitsi vikhodiat na dorogu* (Os Assassinos Vão Para a Rua, 1942), de Pudóvkin, perdeu as cenas em que os métodos de delação do nazismo mostravam-se semelhantes aos do stalinismo. Em *Tebe, front!* (O *Front* Pertence a Você, 1942), de Vertov, onde operários são mostrados em trabalhos duros para sustentar os combatentes no *front*, os censores, preocupados com a visão de sofrimento, acharam melhor proibir todo o filme.

A última encomenda de Stálin a Eisenstein foi o tríptico: *Ivan Grozni* (Ivan, o Terrível, 1944); *Ivan Grozni: Boiarski zagovor* (Ivan, o Terrível: Parte II, 1946-1958); e uma terceira época não filmada, da qual existem apenas testes e fragmentos. Eisenstein devia mostrar a figura do sanguinário czar "sob uma luz positiva", que incidiria na vida real sobre Stalin. Na primeira parte, Eisenstein usa uma lente de 28 mm capaz de focalizar com a mesma nitidez o extremo *close-up* e os elementos do último plano para divinizar Ivan, cujo perfil é agigantado à dimensão de Deus, adorado em procissão pelos súditos, enfocados como formigas. O culto à personalidade transforma-se em religião secular. Mas, na segunda parte, com a única sequência colorida de Eisenstein, o cineasta "carregou nas tintas" e, agastado, Stálin proibiu a obra e impediu seu autor de realizar a terceira parte e qualquer outro filme. De volta ao ostracismo, Eisenstein só pode lecionar, até sua morte.

As críticas ferozes de Eisenstein ao czarismo, presentes em *Statchka*, *Bronenosets Potiômkin* e *Oktyabr*, desapareceram em *Aleksandr Névski* e *Ivan Grozni*, que defendem o terror stalinista através da defesa do terror czarista, como se o terror fosse a única garantia de vitória dos "povos livres". A exaltação do terror é ainda mais declarada na superprodução *Piótr Pervi* (Pedro I, o Grande, 1937), de Vladimir Petrov (1896-1966). A brutalidade do tratamento sofrido pelas mulheres é exibida como modelo a ser seguido, sem hesitação ou "moralismo". O estupro incentivado reflete a brutalidade do stalinismo. As mulheres devem corromper-se para os oficiais do Partido se quiserem obter algum poder dentro do sistema. Nos filmes soviéticos mais naturalistas, a identificação de Stalin com o czar e do socialismo soviético com o despotismo imperial é completa: o czar transformou-se no herói do povo e sua tirania passou a ser francamente admirada.

Bibliografia

ALBRECHT, Gerd. *Nationalsozialistische Filmpolizik: Eine soziologigische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969.

BARKHAUSEN, Hans. *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim: Olms, 1982.

BAZIN, André. *O Que É o Cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOCK, Hans-Michael; TÖTEBERG, Michael (eds.). *Das Ufa-Buch*. Frankfurt: Zweitausendeins, 1992.

COSTA, Henrique Alves. *Eric von Stroheim, Gênio Insubmisso de Hollywood*. Lisboa: Afrontamento, 1981.

COURTADE Francis; CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: E. Losfeld, 1972.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. O Conceito de "Novidade" no Projeto do "Nuevo Cine Latinoamericano". Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 26 ago. 2015.

DIEDERICHS, Helmut (ed.). *Der Student von Prag: Einführung und Protokoll*. Stuttgart: Focus-Film-Texte, [S. d.].

DÖRFLER, Goswin. "Gustav Ucicky (1899-1961)". *Anthologie du Cinéma*. *Tomo XI: L'Avant-scène du Cinéma*, Paris, n. 108, 1983.

EISNER, Lotte. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland: Memorien*. München: DTV, 1988.

____. *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.

FESTIVAL DE CINEMA Pobre de Cuba É Encerrado Com Apelo "Anti-Hollywood". AFP. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/>. Acesso em: 19 nov. 2015.

FRÖHLICH, Gustav. *Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben*. Frankfurt: Ullstein, 1989.

GISH, Lillian; PINCHOT, Ann. *Le Cinéma, Mr. Griffith et moi* [*Mr. Griffith, The Cinema and Me*, 1969]. Paris: Robert Laffont, 1987.

GOEBBELS, Joseph. *Tagebücher*. München: Reuth, 1992. 5. v.

HEINZLMEIER, Adolf; SCHULZ, Berndt; KASTEN, Witte. *Die Unsterblichen des Kinos*. V. II.

HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

JACKALL, Robert (ed.). *Propaganda*. Houndmills: Macmillan, 1995.

JÜDISCHER Humor und Antisemitismus. Disponível em: <http://www.filmportal.de/>. Acesso em: 31 ago. 2013.

KEINER, Reinhold. *Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*. Hildesheim: Georg Olms, 1988.

KRACAUER, Siegfried. *Teoria del Cine: La Redencion de la Realidad Fisica*. Barcelona: Paidós, 1989.

____. *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós, 1985.

KÜHN, Gertaude; TÜMMLER, Karl; WIMMER, Walter (ed.). *Film und Revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932. Dokumente und Materialien*. Berlin: Henschel, 1975, 2 v.

MANN, Klaus. *Le Tournant*. Paris: Sorlin, 1991.

MEDVEDKIN, Alexander. *El Cine Como Propaganda Política*. México: Siglo XXI, 1987.

MITRY, Jean. *Histoire du cinéma: Art et industrie*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1980, 7 v.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Fenomenologia do Cinema*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-fenomenologias-cinema.html#foot6>. Acesso em: 8 ago. 2013.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NATHAN, Otto; NORDEN, Heinz (eds.). Albert Einstein. *Über den Frieden*. Berna: Herbert Lang, 1975.

NAZARIO, Luiz. Pabst e o Holocausto. *Vozes*, n. 2, v. 91, mar.-abr. 1997.

____. *Imaginários de Destruição: O Papel da Imagem na Preparação do Holocausto*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

OERTEL, Rudolf. *Filmspiegel: ein Brevier aus der Welt des Films*. Viena: Wilhelm Frick, 1941.

PASOLINI, Pier Paolo. La Langue écrite de la realité, *L'Expérience hérétique: Langue et cinéma.* Paris: Payot, 1976.

RHODES, Gary. *The Perils of Moviegoing in America, 1896-1950*. New York: Continuum, 2012.

RICHARD, Lionel. *D'un Apocalypse à l'autre*. Paris: UGE, 1976.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROSENSTONE, Robert. *A História nos Filmes, os Filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SUTTON, Anthony. *Wall Street and the Rise of Hitler.* GSC, 2002.

TRAUB, Hans (ed.). *Die Ufa*. Berlin: Ufa, 1943.

WERNER, Paul. *Die Skandal Chronik des deutschen Films: Films von 1900 bis 1945*. Frankfurt: Fischer, 1990.

XAVIER, Ismail. Do Naturalismo ao Realismo Crítico. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

2 O NATURALISMO NAS ARTES PLÁSTICAS

Annateresa Fabris

A Constituição do Conceito nas Artes Plásticas: Século XIX

O termo "naturalismo"[239] que, no século XVII, era empregado na França como sinônimo de "imitação exata da natureza", passa a ser aplicado, no século XIX, à arte renascentista e barroca. É o que o comprovam os exemplos de Stendhal (*Rome, Naples et Florence*, 1817); de Théophile Thoré, o qual, na resenha do Salão de 1845, exalta "o naturalismo ardente e caprichoso de Caravaggio, de Valentin, de Manfredi ou de Murillo"; de Hippolyte Taine, que o aplica a Leonardo da Vinci em *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Novos Ensaios de Crítica e de História). Esboça-se, nesse momento, um princípio de diferenciação entre realismo e naturalismo: enquanto o primeiro pressupõe uma reprodução impessoal da natureza, o segundo tem como referência a contribuição de um artista dotado de temperamento.

A partir de 1840, o termo começa a ser divulgado pela crítica de arte, geralmente associado à pintura ao ar livre. Charles Baudelaire é um dos primeiros a usá-lo nesse sentido. Na resenha do Salão de 1846, encontram-se referências a "naturalistas idealizantes sem o saber" e a naturalistas que partilham com os coloristas uma série de características: "Uma cor rica e abundante, céus transparentes e luminosos, uma sinceridade particular que lhes faz aceitar tudo o que oferece a natureza". Além disso, o poeta define Théodore Rousseau (1812-1867) como "um naturalista arrastado incessantemente para o ideal". No ano seguinte, o termo é utilizado por Paul Mantz e virá a conhecer uma nova fortuna com Maxime du Camp, que com ele designa os pintores da vida rural (*paysannistes*) presentes no Salão de 1859[240].

Jules-Antoine Castagnary[241], por sua vez, confere-lhe um novo significado em 1863. O crítico, que seguia com atenção o trabalho de artistas como Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926) e Johan Barthold Jongkind (1819-1891), dentre outros, percebe que o amor do primeiro pela Espanha, a atenção que os outros dedicavam à paisagem e o desinteresse comum pelo significado social dos temas escolhidos apontavam para a necessidade de forjar um conceito que os distinguisse do realismo de Gustave Courbet (1819-1877), cujos pressupostos eram demasiado restritivos para a nova geração. Isso não significava, no entanto, que o crítico desconsiderasse a importância de Courbet, incluído na "galeria naturalista" na qualidade de precursor por ter reagido com "a maior energia contra as tendências românticas".

Na resenha dedicada ao Salão de 1863[242], Castagnary saúda o surgimento da "escola naturalista", para a qual a arte era "a expressão da vida em todas as suas formas e em todos os

seus níveis", posto que seu objetivo era "reproduzir a natureza em sua máxima força e intensidade". Apresentada como "a verdade em equilíbrio com a ciência", a escola naturalista é louvada por ter conseguido restabelecer o elo perdido entre o homem e a natureza e por voltar-se simultaneamente para a representação da vida no campo – interpretada com "força agreste" – e na cidade – que lhe reservava seus mais belos triunfos. Outras características da nova escola são destacadas: pôs fim à separação entre linha e cor, restabelecendo a verdadeira função de ambas; recolocou o artista no centro da própria época, com a missão de refletir sobre ela; determinou de maneira efetiva a utilidade e a moralidade da arte.

FIG. 46: *Laksefiskeren* (1889), Eilif Peterssen (1852-1928).

A referência à reconciliação entre linha e cor demonstra que Castagnary deseja inserir a nova escola no âmbito da tradição oitocentista, na qual já se distinguiam os clássicos, seguidores de Jacques-Louis David (1748-1825) e de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), partidários do desenho, que dominavam a Escola de Belas-Artes e a Escola de Roma; e os românticos, defensores da efusão cromática, os quais não conseguiam mais contrastar o poder do primeiro grupo, agraciado com prêmios e encomendas. Se as três escolas concordavam que a natureza está na raiz da arte, sua interpretação do conceito era, porém, profundamente diferente. À escola clássica, que desejava corrigir a natureza, a partir dos exemplos da Antiguidade e do Renascimento, e à escola romântica, que acreditava que ela devia ser interpretada livremente pelo artista, de acordo com os poderes da imaginação, os jovens naturalistas contrapunham a vontade de produzir uma arte francesa, capaz de refletir a imagem do próprio tempo, de descrever sua fisionomia e seus costumes, longe de toda idealização e de toda nostalgia por pessoas e civilizações desaparecidas.

Em 1868, o crítico volta a abordar o assunto[243], explicando a razão que o levava a utilizar o termo "naturalismo" em lugar de "realismo". Existia uma razão histórica para isso: toda vez que uma nação ou um grupo faz da interpretação da vida contemporânea o objeto imediato da pintura, buscando fornecer uma reprodução visual da sociedade em seu ambiente natural, a arte por ela produzida é naturalista. Para calçar sua argumentação, Castagnary recorre à história da arte[244], traçando uma linha que começa em Florença (Cimabue), passa por Bruges (Jan e Hubert van Eyck) e Veneza (decorações do Palácio Ducal, de autoria de Jacopo Tintoretto, Domenico Tintoretto, Paolo Veronese e Francesco Bassano, dentre outros), alcançando o apogeu na Espanha, na qual sobressaem as figuras dos "grandes naturalistas" (Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán e Jusepe de Ribera) e nos Países Baixos, em que o naturalismo sempre fora moeda corrente. Nesse panorama, a França representa um exemplo negativo, por ter sucumbido, no século XVI, ao italianismo de Francesco Primaticcio e ter alimentado a "fatal escola de Fontainebleau"[245], deixando de lado a preocupação com uma arte nacional até o surgimento de David.

É a recuperação de uma tradição francesa que o crítico destaca no grupo naturalista. O abandono do termo "escola" tem um motivo. Uma escola implica a existência de um *corpus* de normas, de um sistema particular de expressão, de uma maneira arbitrária ou convencional de ver, sentir e executar. Se o termo pode ser aplicado aos seguidores do classicismo e do romantismo, é inadequado no caso do naturalismo, que "aceita todas as realidades do mundo visível e, ao mesmo tempo, todas as maneiras de compreender essas realidades", libertando o temperamento do artista e dando asas à sua personalidade.

A defesa do temperamento e da personalidade não é suficiente para que Manet e seus companheiros aceitem o rótulo de "naturalismo" para suas obras. O termo, porém, conquista Émile Zola, que passa a aplicá-lo em seus textos críticos. Leitor de *Philosophie de l'art* (Filosofia da Arte, 1865), de Taine, o escritor encontra neste o aval para seu interesse por um tipo de literatura e de arte enraizado na natureza e avesso a todo ideal. Taine permite-lhe confirmar que "para compreender uma obra de arte, um artista, um grupo de artistas, é necessário reconstituir com exatidão o estado geral do espírito e dos costumes do tempo a que pertencem"[246]. Zola, contudo, não segue o ensinamento do autor ao pé da letra. Recrimina em sua teoria o pequeno lugar conferido à personalidade do artista e a tentativa de explicá-lo apenas a partir de referências exteriores. Se a ideia de "artista coletivo" pode servir para caracterizar a arte egípcia, a grega e a gótica, que são "evidentemente o produto da raça, do

meio, do momento histórico", ela revela ser insuficiente quando aplicada aos períodos de "livre expansão", em que os criadores seguem ditames interiores, fazendo da arte uma manifestação individual. Quando, porém, Taine dá a própria definição de arte, ele acaba por encontrar-se com Zola. Se a obra de arte tem como objetivo fixar um objeto não de maneira mimética, mas por meio de modificações que visam fazer predominar seu caráter essencial, isso significa que o artista não é obrigado a seguir as regras do belo típico. Ele copia a natureza interpretando-a, pois "sua missão é traduzir os objetos assim como os vê, realçando um determinado detalhe, criando de novo". Com base nessa interpretação do pensamento do filósofo, Zola dá a própria definição de arte: "um ângulo da criação visto através de um temperamento"[247].

De acordo com tais pressupostos, Zola, nos artigos dedicados ao Salão de 1866, define a obra de arte como a combinação de um elemento variável e individual – o artista – e de um elemento fixo e real – a natureza. Embora partidário do verdadeiro, refuta o termo "realismo", pois deseja "subordinar o real ao temperamento", incitando os artistas contemporâneos a deixarem de lado o sonho, o céu de pacotilha, a visão poética e a mergulharem na carne e na luz, das quais deveria surgir um novo Adão[248]. O termo "realistas"[249], no entanto, é usado por ele, de maneira contrastiva, para elogiar *Camille* (1866), de Monet, e para colocar em dúvida a "verdade" de pintores como Théodule Augustin Ribot (1823-1891), Antoine Vollon (1833-1900)[250], François Bonvin e Ferdinand Roybet, destituídos de uma qualidade essencial: a individualidade. Monet, cujo quadro conta "uma história de energia e de verdade", é "mais que um realista". É "um intérprete delicado e forte, que soube traduzir cada detalhe, sem cair na secura" e a quem pode ser aplicada à perfeição a definição de obra de arte proposta pelo crítico no ensaio sobre Taine: "um ângulo de criação visto através de um temperamento"[251].

FIG. 47: *Camille* (1866), de Claude Monet.

Em 1868, Zola usa explicitamente o termo "naturalistas", mas não o faz de maneira exclusiva, como mostram os artigos dedicados aos "atualistas" e aos paisagistas, que ocupam a mesma área conceitual da primeira designação. Grupo com o qual se deveria contar no futuro, os pintores naturalistas[252] são englobados na figura de Camille Pissarro (1830-1903), interessado na "busca áspera do verdadeiro". Seus quadros caracterizam-se pela interpretação austera da natureza e por um *métier* sólido, de vistas largas e exatas. Ao contrário da maior parte dos paisagistas, que se comportam como poetas diante da natureza e que inventaram uma

pintura delambida, Pissarro é guiado por uma única preocupação: a verdade. Por isso, coloca-se diante de um trecho da natureza, procurando interpretar os horizontes em sua amplidão severa, comportando-se como um naturalista, como um fazedor de céus e terra. Sua originalidade é profundamente humana; reside em seu temperamento exato e grave. Incapaz de mentir, o pintor vê na arte uma verdade pura e eterna, apresentando ao público uma realidade mais elevada do que o sonho.

O artigo dedicado aos paisagistas permite compreender melhor a exaltação da figura de Pissarro e o surgimento da pintura naturalista, parceira daquela vertente literária surgida nas primeiras décadas do século XIX. Embora não cite nomes, é possível pensar que Zola esteja evocando os exemplos de Ivan Turguêniev, na Rússia; de Stendhal, empenhado num "trabalho de dissecação"; e de Honoré de Balzac, apresentado por Taine como um naturalista despido de "qualquer ideal"[253]. É importante lembrar ainda que, em 1868, o romancista publica um prefácio na segunda edição de *Thérèse Raquin*[254], no qual afirma sentir-se honrado por pertencer ao grupo dos escritores naturalistas e lança mão do paralelo científico para definir o próprio trabalho como "analítico", por ser executado sobre "dois corpos vivos", do mesmo modo que o cirurgião faz com os cadáveres. As artes visuais são também convocadas para explicar a própria metodologia de trabalho. Zola compara-se aos pintores que copiam a nudez,

> sem que um único desejo os roce e que se mostram profundamente surpresos quando um crítico se declara escandalizado pelas carnes vivas de sua obra. Enquanto escrevia *Thérèse Raquin*, esqueci-me do mundo, perdi-me na cópia exata e minuciosa da vida, entregando-me totalmente à análise do mecanismo humano, e posso assegurar que os amores cruéis de Thérèse e de Laurent não tinham, para mim, nada de imoral, nada que possa incitar paixões malsãs. A humanidade dos modelos desaparecia assim como desaparece aos olhos do artista, que tem uma mulher nua revolvendo-se diante dele e que pensa unicamente em colocar essa mulher na tela, na verdade de suas formas e de suas colorações.

Ao saudar os pintores naturalistas, Zola afirma mais uma vez seu credo artístico e não é por acaso que auspicia a futura compreensão do público pelas "verdades do corpo humano" nos quadros de figuras "tomados no real exato", visto já ter aceitado "as verdades do campo, as paisagens que contêm verdadeiras casas e verdadeiras árvores". À diferença dos paisagistas na moda, que criaram uma natureza de fancaria, os naturalistas "traduzem as verdades em linguagens originais, permanecendo profundamente verdadeiros, mesmo guardando a própria individualidade. São, antes de tudo, humanos e fundem sua humanidade com o menor tufo de folhagem que pintam". Tendo já destacado Pissarro, o crítico detém-se na figura de Jongkind, capaz de captar uma paisagem na realidade de seu conjunto e de traduzi-la de maneira própria, guardando sua verdade e comunicando a emoção sentida diante dela. Em suas obras, tudo é original – *métier* e impressão – e tudo é verdadeiro, uma vez que "toda a paisagem foi tomada

na realidade antes de ter sido vivida por um homem”[255].

FIG. 48: *Reunião* (1867), de Frederic Bazille.

O outro grupo, denominado “atualista”[256], desperta o interesse de Zola, uma vez que é integrado por pintores que procuram

> penetrar o sentido exato das coisas; não se contentando com o *trompe-l’oeil* ridículo, interpretam sua época como homens que a sentem viver dentro de si, são possuídos por ela e estão felizes por serem possuídos. Suas obras não são gravuras de moda banais e ininteligentes, desenhos de atualidade semelhantes aos publicados nos jornais ilustrados. Suas obras são vivas porque eles as tomaram na vida e porque as pintaram com todo o amor que sentem pelos temas modernos.

Quem mais se destaca no grupo é Monet, interessado em registrar a presença humana em todos os ambientes, mesmo nas marinhas e nos quadros dedicados à natureza. O melhor de sua produção reside nas cenas urbanas, pois o pintor

> ama os horizontes de nossas cidades, as manchas cinzentas e brancas provocadas pelas casas sobre o céu claro; ama, nas ruas, as pessoas que correm, atarefadas, de paletó; ama os campos de corrida, os passeios aristocráticos, onde roda o barulho das carruagens; ama nossas mulheres, sua sombrinha, suas luvas, seus lenços, até seus cabelos postiços e seu pó de arroz, tudo o que nos torna filhos de nossa civilização.

Integrante da “grande escola dos naturalistas”, Monet é dotado de um “olho exato e franco”, de uma “facilidade incrível de execução”, de uma “inteligência flexível” e de uma “compreensão viva e rápida de qualquer tema”. Outros dois nomes são lembrados na resenha: Jean-Frédéric Bazille (1841-1870), cujo quadro *Retratos de família* (1867)[257] testemunha “um vivo amor pela verdade”, e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), autor de *Lise* (1867), “pintado com uma grande verdade e uma busca feliz do lado moderno”.

FIG. 49: *Lise* (1867), de Pierre-Auguste Renoir.

A novidade de que a pintura de Manet era portadora é abordada com mais detalhes num longo artigo publicado em *La Revue du XIXe Siècle*, de 1º de janeiro de 1867, dividido em três partes: "O homem e o Artista", "As Obras" e "O Público". A originalidade do pintor não é difícil de explicar: tendo percebido a inutilidade de copiar os mestres, de ver a natureza através de individualidades diferentes da própria, Manet resolve colocar-se diretamente diante do motivo. Esforça-se para esquecer tudo o que tinha aprendido nos museus, deixa de lado os conselhos recebidos e adota um método próprio: toma um objeto qualquer, coloca-o num recanto do ateliê e o reproduz na tela de acordo com as próprias faculdades de visão e compreensão[258].

O acerto desse método de trabalho[259], que contrapõe a "interpretação exata da natureza" à invenção, é demonstrado pelo crítico com o exemplo do próprio retrato, pintado a partir de novembro de 1866, terminado em 1867 e datado de 1868. O testemunho vivo de Zola permite acompanhar de perto uma sessão de pose: o artista, entretido na execução da tela, esquece-se do modelo, que copia "como teria copiado uma besta humana qualquer, com uma atenção, uma consciência artística" inéditas. Conjunto de dificuldades vencidas – quadros no fundo, biombo japonês, mesa repleta de papéis, livros e acessórios, detalhes de figura –, o *Retrato de Émile Zola* é definido pelo modelo como um "todo harmonioso", no qual sobressai o tratamento dado à mão no joelho, "feita de pele verdadeira, sem *trompe-l'oeil* ridículo".

O Artista: Marcellin Desboutin (1875), recusado no salão de 1876, mas elogiado por Armand Silvestre pela presença de "trechos de uma incontestável mestria", como o motivo do galgo, que "Velázquez não teria renegado"[260], é outra obra que atesta uma grande qualidade de Manet: ter tentado realizar para os rostos e as silhuetas a mesma revolução feita na paisagem. O retrato de Desboutin que, no mesmo período, serve de modelo a Edgar Degas (1834-1917) para a tela *O Absinto* (1875-1876), é a representação de um homem vivo, captado no ato de encher o cachimbo, cuja principal característica é um rosto ossudo e burilado. Esses pequenos detalhes são importantes para traçar o perfil de um pintor que desenha as pessoas tais como as vê, na rua, em casa, trajadas na última moda. Dotado de um senso agudo do momento presente, Manet destaca-se pela adoção de uma forma nova, que faz dele um dos artistas mais originais do próprio tempo, "o único que, depois de Courbet, se distingue por traços autenticamente novos, precursores dessa escola naturalista com a qual sonho para a regeneração da arte e o desenvolvimento da criação no homem"[261].

Embora, em 1879, Manet seja apresentado como um pintor que não chegou a elaborar os

próprios procedimentos – sua mão não estava à altura de seu olho[262] –, alguns anos depois é incluído no rol dos grandes artistas franceses do século XIX, ao lado de Ingres, Eugène Delacroix (1798-1863) e Courbet. Se Courbet é "realista na escolha dos temas, mas clássico por tom e fatura", Manet, ao contrário, faz desaparecer a composição em prol de cenas familiares apanhadas ao acaso, em seu bulício. Uma única regra o guia, a lei dos valores, o modo pelo qual um ser ou um objeto se comporta na luz. Esta desenha e colore, colocando cada coisa em seu lugar, configurando-se como a vida da cena pintada. A partir dela, aparecem os tons justos, as figuras se simplificam, pois são tratadas em massas largas. Inteligente e espiritual, a pintura de Manet só poderia nascer em Paris. É dotada da "graça esbelta de nossas mulheres empalidecidas pelo gás, é realmente a filha do artista obstinado que amava o mundo e se exauria para conquistá-lo"[263].

A associação entre naturalismo e vida moderna, enfatizada na análise dedicada a Monet em 1868, é um *leitmotiv* na crítica de Zola. Em 1872[264], depois de ter elogiado o talento de Jongkind como pintor da natureza, exalta um aspecto que considera ainda mais importante: o de cronista da Paris contemporânea. A profissão de fé moderna do escritor serve de ponto de partida para uma leitura do trabalho do artista totalmente calcada no poder evocativo da imagem:

> Amo com amor os horizontes da cidade grande. Para mim, há nela toda uma mina fecunda, toda uma arte moderna a criar. Os bulevares fervilham ao sol, as praças ostentam seus verdores e seu pequeno mundo de crianças; os cais alongam suas margens pitorescas, a faixa ondeada do Sena, cuja água esverdeada é manchada do preto da fuligem das barcaças; as encruzilhadas erguem suas altas casas, com as notas alegres das cortinas, a vida cambiante das janelas. E, conforme um raio de sol alegre Paris, ou um céu sombrio a faça sonhar, a cidade tem emoções diversas, torna-se um poema de alegria ou de melancolia. [...] Esse amor profundo pela Paris moderna, reencontrei-o em Jongkind, não ouso dizer com quanta alegria. Compreendeu que Paris continua pitoresca mesmo nos escombros, e pintou a igreja de São Medardo com a esquina do novo bulevar que estava sendo aberto. É uma pérola, uma página de história anedótica. Todo um bairro, o bairro Mouffetard está lá, com suas pequenas lojas de cores curiosas, seu calçamento escorregadio, seus muros descorados, sua população de mulheres e de transeuntes. No meio da praça, um sacerdote segura o chapéu que uma rajada de vento ameaça carregar; a batina voa, o preto da sotaina, no horizonte cinza, cria uma nota tão verdadeira e tão singular que um sorriso me vem aos lábios.

Afastado da imprensa parisiense desde 1872, em virtude da censura que a Terceira República impõe a seu trabalho jornalístico, Zola não tem condições de pronunciar-se sobre a exposição independente aberta em 15 de abril de 1874 por um "grupo de naturalistas", animado pela "justa ambição de pintar a natureza e a vida em sua vasta realidade"[265]. Esse ato de independência em relação ao Salão – que se tornará famoso pelas reações negativas de parte da crítica parisiense e, sobretudo, de Louis Leroy, o qual cunha o termo "impressionistas" para

definir as obras expostas – recebe a adesão de Monet, Paul Cézanne (1839-1906), Degas, Armand Guillaumin (1841-1927), Berthe Morisot (1841-1895), Pissarro, Renoir, Alfred Sisley (1839-1899), Eugène Boudin (1824-1898), Adolphe-Félix Cals (1810-1880), Auguste de Molins (1821-1890), Stanislas-Henri Rouart (1833-1912), dentre outros, mas não consegue atrair Jongkind e, muito menos, Manet e Théodore Fantin-Latour (1805-1875), que preferem ganhar reconhecimento no Salão oficial.

Castagnary, que em 1866 havia apontado limitações temáticas nas obras de Degas, Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, Manet e Morisot, enfeixadas na ideia de uma "imagem enfraquecida, fragmentária" da sociedade contemporânea, cujo resultado era uma "pequena pintura, a pintura da vida privada"[266], observa com cautela a mostra de 1874. No artigo publicado em *Le Siècle* em 29 de abril, o crítico expressa seu temor de que os impressionistas se afastem do naturalismo para retomar os ideais do romantismo, combatido por ele com tanto denodo. Ao afirmar que os pintores do grupo não traduziam uma paisagem, mas a sensação produzida por ela, Castagnary estabelece uma diferença fundamental entre a existência de uma natureza independente de qualquer percepção ou experiência, e a sensação que ela provocava no artista, cujo destino final seria o abandono da realidade e o ingresso num novo tipo de idealismo. E nisso residia um grande perigo: idealismo era sinônimo de ideais e sensações individuais, de uma imaginação entregue a si mesma, sem qualquer possibilidade de verificação na realidade[267].

O crítico localiza no grupo a presença de duas correntes: uma, interessada na busca de uma "impressão nítida", levará seus partidários a deixar de lado o impressionismo, por ser superficial; outra, satisfeita com o não acabado, o estado de esboço e avessa a toda reflexão, cuja máxima representação está em *Uma Olímpia Moderna* (1873-1874). O quadro de Cézanne prefigura o futuro do segundo grupo:

> De idealização em idealização, chegarão a esse grau de romantismo sem freios, no qual a natureza nada mais é do que um pretexto para devaneios e no qual a natureza se torna impotente para formular outra coisa que não fantasias pessoais, subjetivas, sem eco na razão geral, porque elas não têm controle nem verificação possível na verdade[268].

Dois anos mais tarde, quando Monet, Degas, Morisot, Pissarro, Sisley e Béliard realizam, na galeria Durand-Ruel, a segunda exposição independente, Castagnary[269] não pode deixar de reconhecer o impacto de suas obras sobre a arte oficial:

> O que caracteriza o Salão atual é um imenso esforço em direção à luz e à verdade. Tudo o que lembra o convencional, o artificial, o falso desagrada. Vi despontar a alvorada dessa volta à simplicidade franca, mas não pensei que seus progressos fossem tão rápidos. São flagrantes, reluzem este ano [...] Pois bem! Os impressionistas tiveram um papel nesse movimento.

> As pessoas que foram à galeria Durand-Ruel, que viram as paisagens tão justas e tão vibrantes de Monet, Pissarro, Sisley não têm dúvidas quanto a isso.

Na qualidade de colaborador do jornal russo *Le Messager de l'Europe*, Zola[270] dedica algumas páginas à exposição independente de 1876. Sua apresentação da pintura impressionista traz as marcas do credo naturalista. Concorda com o termo crítico aplicado ao grupo, pois a maior parte de seus integrantes

> aspira, sem dúvida, antes de tudo, a transmitir a impressão exata produzida por objetos animados ou não, a apanhá-la e a transmiti-la imediatamente, sem recorrer aos pequenos detalhes que tiram todo o frescor à observação viva da rua. Mas cada um deles, felizmente, possui um traço original, uma maneira própria de ver e traduzir a realidade.

Os elogios feitos a Monet, Morisot, Pissarro, Renoir e Sisley não são extensivos a Gustave Caillebotte (1848-1894), cuja pintura é definida "antiartística, uma pintura limpinha como o vidro, uma pintura burguesa, em virtude da precisão da cópia. A fotografia da realidade, que não é marcada pelo selo original do talento do pintor, é algo ruim". Degas, por sua vez, desperta uma avaliação dicotômica. Se o romancista é conquistado pelas *Lavadeiras*, que surpreendem pela "grande e maravilhosa verdade que, na arte, simplifica e faz desabrochar tudo", e pela *Sala de Dança*, caracterizada por uma "grande originalidade", não consegue, porém, aceitar aquelas obras como *Retrato Num Escritório – Nova Orleans* (1873), em que o artista se exerceu em demasia, indo além do esboço.

Dezoito pintores, dentre os quais Cézanne, Guillamin, Caillebotte, Cals, Degas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Rouart e Sisley participam da Exposição dos Impressionistas, em 1877. Retomando a leitura naturalista do ano anterior, Zola[271] elogia, mais uma vez, a capacidade demonstrada por eles de dar uma impressão de conjunto da natureza, avessa a detalhes desnecessários. A nova visão trazida pelo grupo é descrita de maneira sucinta, mas atenta a seus traços peculiares. Veem a natureza clara e alegre, sem o betume e a terra de Siena dos românticos. Pintam ao ar livre, "revolução cujas consequências serão imensas". Apresentam colorações douradas, uma harmonia de tons extraordinária, uma grande originalidade de aspecto. Provando que o tema moderno é determinante em sua apreciação, o escritor exalta Monet, por dedicar-se à "poesia das estações ferroviárias"; Renoir, cujo *Baile no Moulin de la Galette* (1876) é apresentado como "uma grande tela de uma intensidade de vida extraordinária"; e o Degas das aquarelas, repletas de uma "verdade surpreendente". Cézanne, ao contrário, é valorizado por suas qualidades de colorista, embora seja considerado um temperamento ainda incompleto.

Em 1878, Zola[272] deixa transparecer uma dúvida em relação à "subversão provocada pelos

impressionistas", cujos efeitos começavam a manifestar-se no Salão. Embora a subversão impressionista fosse "excelente", faltava-lhe, contudo, a figura de um "pintor de gênio", capaz de realizar a "nova fórmula" e dar início a um "novo século" para a arte. O desassossego perante o novo grupo é a nota dominante da análise que o escritor lhe dedica em 1879[273]. Critérios naturalistas são usados, mais uma vez, para apresentar o novo modo de compor dos impressionistas. Graças à prática do ar livre e à concentração no estudo dos efeitos cambiantes, levaram a análise da natureza ao extremo, até a decomposição da luz e a modificação ocasional de todos os fenômenos luminosos. Com isso, deram um golpe de misericórdia na pintura romântica e clássica e valorizaram a tendência realista, iniciada por Courbet, "libertador da técnica, ampliada pela análise em busca da verdade nos inúmeros efeitos de luz".

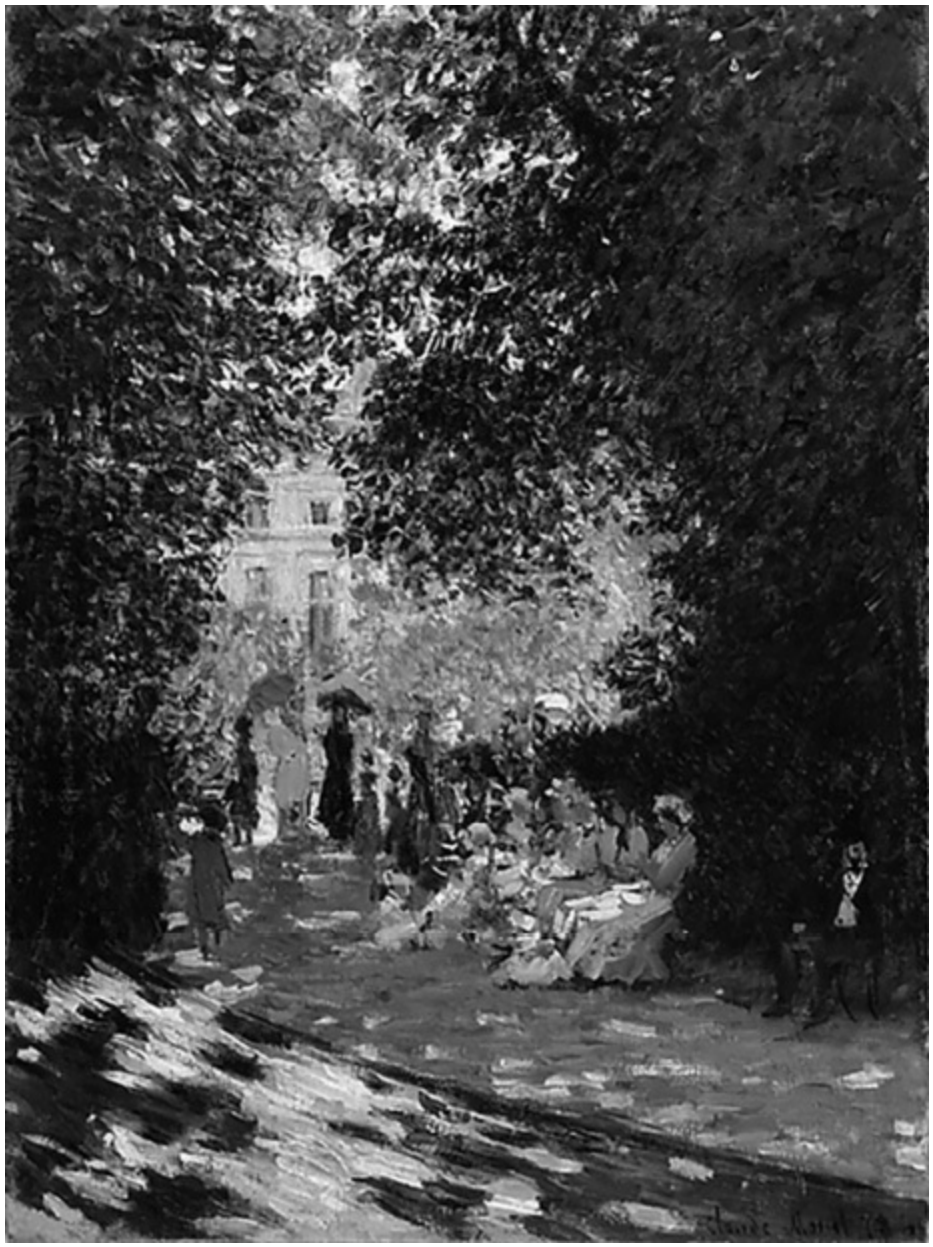


FIG. 50: *Parc Monceau* (1878), de Claude Monet.

O destaque dado a Degas, que pinta "com uma verdade espantosa as pessoas do mundo

contemporâneo", e a Pissarro, "cujas pesquisas conscienciosas produzem, às vezes, a impressão de uma verdadeira alucinação da verdade", não impede que o romancista formule uma visão bastante crítica das realizações do grupo, condensada na figura de Manet. Continuador de Courbet em virtude de um olho seguro, apto a apoderar-se dos tons justos, o pintor apresenta uma dissociação entre a expressão técnica e a verdade das impressões, pois não chegou a elaborar os próprios procedimentos. Artista demasiado subjetivo, peca pela imperfeição da técnica, crítica que Zola estende a todos os impressionistas. Acreditando que, na arte e na literatura, "só a forma sanciona as ideias e os métodos novos", o escritor denomina os impressionistas de "pioneiros", por não terem conseguido realizar o que vive neles. Mesmo Monet, que prometia bem, continuará a fazer obras apressadas e a contentar-se com uma "comunicação aproximativa, por não estudar a natureza com a paixão dos verdadeiros criadores".

A imperfeição de 1879 torna-se "impotência pessoal", um ano mais tarde[274]. Mesmo reconhecendo as inegáveis contribuições do grupo a uma nova forma de pintar, Zola não deixa de apontar seu grande malogro: nenhum pintor impressionista foi capaz de realizar "poderosa e definitivamente a fórmula nova", que se encontra disseminada nas obras de todo o grupo. Não tendo conseguido produzir "a obra-prima que deve impor a fórmula e fazer curvar todas as cabeças", os impressionistas são inferiores aos quadros que tentam produzir. Se falharam por "impotência pessoal", não se pode deixar de reconhecer, no entanto, que são os "verdadeiros operários do século" e que desempenham um papel importante por trabalharem no "naturalismo contemporâneo".

A atitude dicotômica de Zola diante dos independentes é também uma característica de Joris-Karl Huysmans, atraído pelos artistas que retratam o próprio tempo, ao invés de dedicar-se a alegorias e reconstituições históricas. A ideia dos impressionistas como precursores está também presente em sua análise, demonstrando a repercussão alcançada pelos artigos de Zola. O método novo e "um cheiro de arte singular e verdadeira", capazes de "destilar a essência do próprio tempo do mesmo modo que os naturalistas holandeses exprimiram o aroma do próprio"[275], fazem-lhe, assim mesmo, depositar esperanças no novo grupo, no qual avulta a figura de Degas, o pintor mais original e ousado dentre os que seguem o movimento naturalista, determinado na pintura pelos impressionistas e por Manet. De maneira descritiva, o crítico faz o elogio de um artista que se dedicou à representação da elegância e da trivialidade femininas, das luzes artificiais que banham cantoras de café-concerto e bailarinas, da carnação civilizada,

dos movimentos bonitos e das atitudes graciosas das mulheres de todas as classes sociais.

O papel desempenhado por Manet no sistema crítico de Zola é assumido por Degas no de Huysmans, que lhe dedica um longo estudo em 1880. Neste, Degas é apresentado como o artista capaz de satisfazer os anseios de realidade e vida íntima, perseguidos pelo crítico e só encontrados na escola holandesa. Seu retrato é bosquejado em tons entusiastas:

> Um pintor da vida moderna tinha nascido, e um pintor que não derivava de ninguém, que não se parecia com ninguém, que trazia um sabor de arte todo novo, procedimentos de execução totalmente novos. Lavadeiras em suas lojas, bailarinas nos ensaios, cantoras de café-concerto, salas de teatro, cavalos de corrida, retratos, comerciantes de algodão na América, mulheres saindo do banho, efeitos de alcovas e de camarotes, todos esses temas tão diversos foram tratados por esse artista que, entretanto, tem a reputação de só ter pintado bailarinas![276]

Comparado a Jules e Edmond de Goncourt, os quais forjaram "um utensílio incisivo e poderoso", criaram uma nova paleta de tons, um vocabulário original, uma nova língua para expressar literariamente o próprio conceito de realidade, Degas é definido pelo crítico como um artista que teve que fabricar "um instrumento ao mesmo tempo tênue e amplo, flexível e firme", para "exprimir a visão dos seres e das coisas na atmosfera que lhes é própria, para mostrar os movimentos, as posturas, os gestos, os jogos fisionômicos, os diferentes aspectos dos traços e dos trajes [...] para traduzir efeitos incompreendidos ou julgados impossíveis de pintar". Se, para tanto, o pintor se viu obrigado a fixar poses complicadas e perspectivas imprevistas, foi também capaz de renunciar aos efeitos de relevo e sombra e de aplicar, de maneira admirável, a mistura óptica, na esteira de Delacroix. Fundindo o estilístico e o temático, Huysmans diz ainda dele que nenhum pintor, desde Delacroix "compreendeu, como Degas, o casamento e o adultério das cores; ninguém, atualmente, tem um desenho tão preciso e tão amplo, uma gama de colorido tão delicada; ninguém tem, numa arte diferente, a finura que os Goncourts colocam em sua prosa; ninguém fixou assim, num estilo deliberado e pessoal, a mais efêmera das sensações, a mais fugaz das finuras e das nuances".

O uso intercambiável dos termos "impressionistas", "intransigentes" e "independentes" não significa que o crítico não reconheça a existência de diferenças no interior do agrupamento que havia tomado posição contra a arte oficial. Pissarro, Monet, Sisley, Morisot, Guillaumin, Cézanne e Paul Gauguin (1848-1903) são definidos impressionistas. Degas, Mary Cassatt (1844-1926), Jean-François Raffaëlli (1850-1924), Caillebotte e Federico Zandomeneghi (1841-1917), por sua vez, são incluídos entre os independentes. Embora essa divisão seja precária e incompleta, por não abarcar nomes como os de Renoir, que havia deixado e retomado a fórmula impressionista, e de Jean-Louis Forain (1852-1931), que se afastara do caminho

traçado por Manet para seguir o de Degas[277], ela mostra claramente a dificuldade enfrentada pela crítica contemporânea para lidar com um tipo de pintura que colocava em xeque os parâmetros tradicionais.

Ao empregar o termo "impressionistas" em sentido amplo, Huysmans[278] estabelece uma linha de demarcação entre a nova concepção de arte e a oficial. Os impressionistas não devem ser confundidos com os "costureiros", que acreditam que baste pagar um modelo e fazer-lhe personificar, indiferentemente, uma mulher de alta classe ou das camadas populares. Tendo compreendido que a modernidade não reside apenas nos trajes, os impressionistas penetram nos indivíduos e, ainda mais, conseguem "fazer-lhes exalar o perfume do território a que pertencem". A "observação bem curiosa" e a "análise muito particular e muito profunda dos temperamentos" são acompanhadas de outras qualidades, prontamente sublinhadas pelo crítico: uma visão "surpreendentemente justa" da cor, um desprezo pelas convenções seculares na tradução dos efeitos luminosos, a busca do ar livre, do tom real, da vida em movimento, o uso de pinceladas largas, a construção da sombra pelas cores complementares.

Essa visão "surpreendentemente justa" recebe uma leitura singular em 1880, denotando a necessidade de um profundo ajuste visual perante a proposta impressionista. Se, de um lado, Huysmans se mostra atento à diferença entre pintura ao ar livre e convenção acadêmica, de outro, fala de amontoados de cores violentas e gritantes, fruto de um olho doente, que vê o mundo num tom único. Como se isso não bastasse, os pintores impressionistas podiam

> confirmar as experiências do Dr. Charcot sobre as alterações na percepção das cores que ele notou em muitas histéricas da Salpêtrière e em inúmeras pessoas atingidas por doenças do sistema nervoso. Suas retinas estavam doentes; os casos constatados pelo oculista Galezowski e citados por Véron, em seu douto tratado de estética, sobre a atrofia de várias fibras nervosas do olho, notadamente sobre a perda da noção do verde que é o pródromo desse tipo de afecção, eram logo os seus, certamente, pois o verde desapareceu quase de suas paletas, enquanto o azul, que impressiona mais largamente, mais vivamente a retina, que persiste, em último lugar, nessa desordem da vista, domina tudo, inunda tudo, em suas telas.[279]

Feito o diagnóstico, o crítico propõe uma ressalva: libertas de suas aplicações doentias, as novas teorias foram consideradas certas por outros artistas "mais equilibrados, mais sadios, mais sábios, mais firmes". Se Pissarro ("um intermitente que pula do pior ao bom"), Monet ("às vezes um paisagista de talento, frequentemente um desequilibrado") e Sisley são legítimos representantes da doença visual impressionista, a qual não conhece meio termo, há pintores, além de Degas, que conseguiram pôr-se a salvo da "índigomania", que aplica a fórmula moderna com um *métier* seguro, é um deles. Os motivos que levam Huysmans a apreciá-lo não estão longe do impressionismo "sólido" auspiciado por Zola: sua pintura é equilibrada, sem

aquelas manchas que "obrigam o olho a piscar para restabelecer o equilíbrio dos seres e das coisas; limitou-se a seguir o método ortodoxo dos mestres, modificando sua execução, dobrando-a às exigências do modernismo".

Outro ponto de encontro entre tradição e modernismo está em Raffaëlli[280], que também não se deixou seduzir pelos "vícios da cor". Antigo discípulo de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), pôs-se a pintar ao ar livre e clareou a paleta, tornando-se um dos mais poderosos paisagistas da época. Guiado por uma concepção ainda romântica de paisagem, para a qual é importante a evocação de um sentimento, Huysmans valoriza Raffaëlli por propiciar essa experiência. É o artista que sabe traduzir "a melancólica grandeza dos lugares anêmicos deitados sob o infinito dos céus". Com ele, finalmente se expressa "essa nota pungente do *spleen* da paisagem, das doridas delícias de nossos arrabaldes".

Em 1881, sobretudo graças a Pissarro, o crítico reconcilia-se com o impressionismo. Superada a afasia provocada pela irritabilidade das faculdades visuais, o impressionismo configura-se como a revelação de uma arte nova, diante da qual o Estado deveria rever seus critérios de patrocínio[281]. Pissarro é apresentado como o pintor que levou o impressionismo à maturidade, pois realizou "a nova fórmula" graças a um olho perceptivo, ágil, fino, mas disciplinado. O paralelo estabelecido entre ele e Raffaëlli permite detectar o interesse do crítico por duas possibilidades de paisagem. Pissarro, com seu temperamento de colorista, a traduzir "a vibração da atmosfera, a dança das poeiras luminosas num raio", coloca em dúvida a verdade das paisagens convencionais. A concepção de Raffaëlli repousa, ao contrário, num desenho incisivo e sóbrio, que dá realce à silhueta dos corpos e provoca um sentimento de angústia com sua visão melancólica da natureza[282].

Raffaëlli não é apenas um paisagista. É também um excelente pintor de figuras, nas quais não embute elementos filosóficos ou literários, estando sempre atento aos "direitos da pintura". Pintor dos "pobres miseráveis da cidade", representados nos lugares em que vivem, Raffaëlli "retomou e completou a obra dos Le Nain". Além disso, adentrou o universo dos "desclassificados", que retrata

> sentados diante de copos de absinto, numa taberna [...], com sua bagagem lodacenta de vestimentas esfarrapadas e botas rotas, com seu chapéu preto, de pelo avermelhado e com a aba virada para cima, com suas barbas incultas, seus olhos vazios, suas pupilas dilatadas e quase aquosas, a cabeça entre as mãos ou enrolando um cigarro. Neste quadro, um movimento do pulso descarnado, que se apoia sobre a pitada de tabaco pousada no papel, diz muito dos hábitos diários, das dores incessantemente renascentes de uma vida inflexível.[283]

Uma nota veementemente real é detectada pelo crítico no *Estudo de Nu* (1880), de

Gauguin[284], que representa uma ruptura com a exangue tradição acadêmica e seus corpos sem ossos, sem músculos, sem sangue. O nu de Gauguin representa uma jovem contemporânea, "nem lasciva nem dengosa", cerzindo seus trapos. Sua epiderme é avermelhada pelo sangue; debaixo dele, os nervos estremecem. Há verdade em todas as partes do corpo – no ventre bojudo que recai sobre as coxas, nas rugas do pescoço cercado de bistre, nos ligamentos dos joelhos um pouco angulosos, na saliência do pulso dobrado sobre a camisa. Diante do resultado obtido pelo pintor, Huysmans formula um desejo: que ele consiga realizar o que Rembrandt (1606-1669) havia feito em sua época, representando "francesas, cujo corpo não seja construído de qualquer jeito, com o braço posado por um modelo, a cabeça ou o ventre por outro" e, muito menos, seja devedor dos procedimentos dos velhos mestres.

A grande surpresa da Exposição dos Independentes de 1881 é, porém, a escultura em cera, *Pequena Bailarina de Catorze Anos* (1880), de Degas[285]. "Refinada e bárbara", com seu traje industrioso e "suas carnes coloridas que palpitam, sulcadas pelo trabalho dos músculos, essa estatueta é a única tentativa verdadeiramente moderna que eu conheço, na escultura". Degas não criou simplesmente uma obra moderna, criou uma obra verídica, que soube renovar o método dos antigos mestres espanhóis:

> Do mesmo modo que certas virgens maquiadas e vestidas, do mesmo modo que o Cristo da catedral de Burgos, cujos cabelos são cabelos verdadeiros, cujos espinhos são espinhos verdadeiros, cujas vestimentas são de verdadeiro tecido, a bailarina de Degas tem saias verdadeiras, fitas verdadeiras, um corpete verdadeiro, cabelos verdadeiros.

A Exposição dos Independentes do ano seguinte, integrada por Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Morisot, Gauguin, Caillebotte, Vignon e Guillaumin, resulta decepcionante para Huysmans, que lamenta a escassa presença da vida contemporânea: "Nada de salas de dança e de teatro, nada de interiores íntimos, nada de contornos das Folies-Bergère e de jovens, nada de desclassificados e de pessoas do povo; uma nota absorve todas as outras, a da paisagem. O círculo do modernismo estreitou-se demais."[286] Assim mesmo, o crítico descobre um novo aspecto da obra de Pissarro. Liberto das lições de Jean-François Millet, passou a pintar os camponeses "sem falsa grandeza, simplesmente como os vê. Suas deliciosas jovens de meias vermelhas, sua anciã de lenço na cabeça, suas pastoras e suas lavadeiras, suas camponesas almoçando ou cortando capim são verdadeiras pequenas obras-primas".[287] Huysmans faz ainda as pazes com Monet, não porque tenha mudado de opinião, mas porque o pintor conseguiu curar o olho e captar "com uma surpreendente fidelidade todos os fenômenos da luz". Depois de ter levado o impressionismo a um impasse com uma pintura que permanecia "no estado de confuso rudimento, de vago esboço", o artista reviu o próprio método de trabalho. Deixou de pintar ao

acaso uma grande quantidade de telas para concentrar-se na resolução dos problemas da luz e na criação de paisagens completas.

No Salão de 1879, tanto Zola[288] quanto Huysmans destacam a presença de pintores que deviam seu sucesso ao uso do "método naturalista". Jules Bastien-Lepage (1848-1884), que fora discípulo de Alexandre Cabanel (1823-1889), é visto por Zola não apenas como "o sucessor de Courbet e de Millet", mas sobretudo como um artista que soubera empregar melhor a técnica impressionista, dando corpo a suas impressões. Manteve o espírito e o método analítico do grupo inovador, mas "acentuou a expressão e a perfeição dos procedimentos técnicos". Uma nota cautelar, contudo, se insinua no entusiasmo do crítico: ainda não era possível determinar nas obras do jovem pintor o que era fruto de um temperamento original e o que era resultado da técnica.

Essa ideia é retomada na resenha do Salão de 1880[289], no qual Bastien-Lepage expõe *Joana d'Arc Ouvindo as Vozes* (1879), inserido pelo crítico na vertente do "naturalismo místico". Para representar as visões da jovem, o pintor resolveu, acertadamente, recorrer a uma figura real, a uma simples camponesa retratada no jardim de sua casa. O "caso fisiológico" de Joana d'Arc fora, porém, enfraquecido pela materialização das visões, consideradas um pleonasmo, um recurso "inútil e enfadonho", que estragava "toda a bela unidade naturalista do tema".

O juízo de Huysmans[290] sobre Bastien-Lepage é mais temperado. Mesmo reconhecendo suas qualidades e seu domínio técnico, o crítico encontra em suas obras uma vontade de agradar o público, a presença de uma ingenuidade e de um candor falsos. Sua tomada de posição não poderia ser mais direta:

> duvido que sinta uma emoção realmente sincera diante da gente humilde que representa; em todo caso, não comunica nada. [...] E depois, é mister confessar, o quadro deste ano testemunha estranhas fraquezas. O modelado tornou-se frouxo e o ar se rarefez. As mãos de sua camponesa não são mãos de uma mulher que mexe na terra, são as mãos de minha criada que espana o menos possível e lava a louça mal e mal. O público será, sem dúvida, reconhecido a Lepage por ter escamoteado a verdade desse jeito e por ter colocado um pouco de pasta de amêndoas sobre essas epidermes. Para mim, trata-se de uma pintura polida e bem educada, maquiada por um homem pernóstico.

Outro discípulo de Cabanel, Henri Gervex (1852-1929) chama também a atenção dos dois críticos. *Volta do Baile*, considerada por Zola como uma cena "muito verídica", que dava "uma impressão viva do mundo parisiense", é vista por Huysmans como uma obra não de todo feliz. Se a cólera da figura masculina estava bem expressa no gesto nervoso de retirar as luvas, a atitude convencional da mulher e a luz inexata que banhava a cena contribuíam para estragar o conjunto. Zola voltará a referir-se ao quadro em 1880, dando dele uma visão ainda mais

positiva. O "pequeno drama íntimo" teria como característica principal "uma verdade de atitudes, um amor por nossa vida contemporânea, que fazem dele uma tentativa das mais interessantes".[291]Ernest Duez (1843-1896) é destacado por Zola por ter dado um caráter contemporâneo ao gênero religioso, ao pintar uma paisagem com "verdadeiros homens e verdadeiras ovelhas". Outros pintores, "arrastados sem saber pelo espírito contemporâneo", são lembrados pelo crítico na resenha do Salão de 1879: Jean Béraud (1849-1935); Raffaëlli, "cujo talento se afirma ano após ano"; Antoine Guillemet (1843-1918), que "realiza com grande talento a revolução naturalista de nossa escola paisagista". Dois outros nomes são destacados, mas sua presença no rol dos artistas que sofreram o impacto do impressionismo, ou melhor, do naturalismo, merece algumas considerações. O primeiro deles, Eugène Boudin, dedicava-se à pintura a partir de 1845, estimulado por Millet. Seu gosto pelo trabalho ao ar livre, pelos fundos claros, pelos contrastes vibrantes e por uma fatura bastante livre fora determinante para o jovem Monet, que conheceu em 1862, e, consequentemente, para o nascente impressionismo. Quanto a Fantin-Latour, não se pode esquecer que participou do Salão dos Recusados (1863) e que estava em contato com os impressionistas, dos quais não partilhava o interesse pela pintura ao ar livre.

O elenco elaborado por Zola serve de premissa para uma afirmação que trai sua esperança de uma renovação profunda no campo artístico:

> Todas as forças vivas são atraídas pela escola naturalista. Se os representantes da pintura tradicional são ainda muito poderosos, seus discípulos mais dotados não lhes são mais fiéis, podendo-se prever o momento em que a própria Academia de Belas-Artes será conquistada pelos impressionistas ou, mais exatamente, pelos naturalistas.[292]

Outros nomes serão destacados por Zola no Salão de 1880, colocado por ele sob a égide do naturalismo: Jean-Charles Cazin (1840-1901), que havia introduzido uma impressão da natureza forte e ampla num tema bíblico; Henry Lerolle (1848-1929), cuja figura de camponesa lembrava um pouco as pastoras de Jules Breton (1827-1906), um naturalista anterior à nova geração, "repleto de poesia"; Alfred Philippe Roll (1846-1919), discípulo de Gérôme, que mostrara força em *Greve dos Mineiros*; Édouard-Joseph Dantan (1848-1897), autor de *Um Recanto de Ateliê*, pintado "com uma minúcia na verdade que chega ao *trompe-l'oeil*"; Ulysse Butin (1838-1883), que apresentara *Ex-voto*, realizado "com uma sinceridade e uma solidez raras"; Fernand Pelez (1848-1913), ex-aluno de Cabanel, cujas principais características eram "um sincero esforço em direção à natureza e qualidades notáveis de observação". A nova lista de "recrutas do naturalismo" era a demonstração do depauperamento da Escola de Belas-Artes:

> Veem-se todos os jovens talentosos, todos os que necessitam de vida e de sucesso vir para a nova fórmula, para os temas modernos, para a observação exata da natureza, para essa pintura ao ar livre que banha os personagens no ambiente de luz

verdadeira em que vivem. Com certeza, já disse isso, há entre estes convertidos muitos talentos falsos e fracos; mas, assim mesmo, cumpre agradecê-los por abrirem os olhos e tentarem a verdade. Por outro lado, são eles, com suas habilidades, que farão aceitar essa fórmula impressionista, tão mal compreendida: a vida como ela é e traduzida em suas verdadeiras condições de luz.[293]

A ideia de que a "nova fórmula" poderia triunfar graças a exercícios de domesticação não é compartilhada por Huysmans[294]. Na resenha do Salão de 1879, este ele propõe um contraponto entre o "naturalismo verdadeiro" e o "naturalismo adquirido", usando como exemplos Fantin-Latour e Bastien-Lepage. Apresentado como um dos melhores artistas do momento, Fantin-Latour "não é um modista ou um pintor de acessórios, é um grande pintor que apanha e traduz a vida. Sua pintura não é nem meticulosa nem afetada: é forte e simples". Bastien-Lepage deveria olhar para seu exemplo a fim de compreender a diferença que existe entre "quadros cautelosos e contrafeitos e obras justas e sadias". No ano seguinte, o nome de Bastien-Lepage é novamente evocado em sentido negativo. Ao lado de Gervex, serve de contraponto a Degas, Caillebotte, Raffaëlli e Forain para marcar uma distinção sutil entre fabricação do moderno e verdadeira modernidade. Os dois artistas são acusados de praticarem um falso naturalismo – "mistura de impostura prudente e de velha rotina" – para agradar ao público. No conceito de falso naturalismo são incluídos ainda Béraud, que havia recebido uma avaliação positiva de Zola; Norbert Goeneutte (1854-1894), que representava a vida contemporânea de maneira arranjada e elegante, mesmo em cenas de pobreza; Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929), empenhado em ganhar os favores do público a todo custo.

A defesa da causa naturalista não desperta em Zola apenas uma atitude prospectiva. Provoca igualmente uma visão retrospectiva, que lhe permite apresentar Camille Corot (1796-1875)[295] como "um pintor de raça, muito pessoal, muito sábio" e como "o decano dos naturalistas", apesar de sua predileção pelos efeitos de neblina. Se os tons vaporosos, que são sua marca distintiva, parecem classificá-lo entre os sonhadores e os idealistas, o toque firme e gordo, o sentimento verdadeiro da natureza, a compreensão ampla dos conjuntos e a justeza e a harmonia dos valores fazem dele um dos mestres do naturalismo moderno. Outro paisagista do passado merece a atenção do escritor[296]. Trata-se de Charles-François Daubigny (1817-1878), que, não tendo a profundidade de Corot, apresenta, como contrapartida, uma maior nitidez de tratamento. Com sua "singeleza burguesa, sua negligência para com a composição, acelerou a subversão realista de nossa escola", desenhando o que via e buscando seus temas apenas na realidade.

Ao resgatar as figuras de Corot e Daubigny, Zola traça uma genealogia ideal para o naturalismo. Coloca em suas origens o pintor da natureza plácida, avesso a todo arroubo

romântico, o qual buscava uma identificação entre realidade interior e realidade exterior, o que fará dele um precursor do impressionismo, e o artista-símbolo de uma concepção de paisagem diferente, conhecida como Escola de Barbizon. Através de Daubigny, o crítico recupera implicitamente os nomes de Théodore Rousseau[297], Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876), Jules Dupré (1811-1889) e Constant Troyon (1810-1865), empenhados numa pintura de caráter realista, que lhes permitia fixar os efeitos momentâneos da natureza com pinceladas mais livres, mais abertas e mais próximas do esboço. Inspirado no paisagismo inglês e em certas práticas de Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682), o grupo de Barbizon[298] traz uma nova nota na arte francesa, ao propugnar a poética do ar livre e da observação direta da natureza, da qual se originava um modo de sentir singular.

Huysmans, que havia se tornado famoso como romancista com *Les Soeurs Vatard* [(As Irmãs Vatard, 1879), em que revelava uma sensibilidade próxima à dos pintores modernos na descrição de Paris (estações ferroviárias, restaurantes baratos, cafés-concerto, bulevares animados pela multidão), cinco anos mais tarde, torna-se um crítico feroz da modernidade. *À rebours* (Às Avessas), história do duque Jean Floressas des Esseintes, que se retira na mansão de Fontenay-aux-Roses para escapar do horror do mundo moderno, é a própria história do autor atraído pela filosofia de Arthur Schopenhauer. A ridiculização, no romance, dos estilos de Baudelaire, Zola e dos irmãos Goncourt é paralela à exaltação de artistas mórbidos como Gustave Moreau (1826-1898), descoberto no Salão de 1880, e Odilon Redon (1840-1916). Criticamente, as novas ideias são expostas na coletânea *Certains* (Alguns), publicada em 1889.

Além de Moreau e Redon, Huysmans interessa-se por artistas como Félicien Rops (1833-1898) e James Whistler (1834-1903), pois, graças a ele, se sente transportado longe da vulgaridade moderna. No texto dedicado a Moreau, desenvolve às avessas a teoria determinista de Taine: o meio age sobre os artistas talentosos e sensíveis por negação, levando-os a fugir da vida moderna e a procurar um mundo ideal em outras idades e nos "espaços tumultuosos dos pesadelos e dos sonhos". Degas, ainda apreciado pelo autor, sofre uma mutação radical nesse novo contexto: torna-se um artista que põe a nu as feiúras e as vergonhas da modernidade em obras ferozes e derrisórias. O artista é retratado quase como um pintor religioso, aplicado numa tarefa medieval de "desprezo da carne". Sua obra "pertence ao realismo, não como podia compreendê-lo aquele bruto de Courbet, mas como o conceberam certos Primitivos, ou seja, uma arte que exprime uma aparição expressiva ou condensada da alma, em corpos vivos, em perfeito acordo com seu ambiente". Essa nova leitura de Degas demonstra que Huysmans havia

enveredado por uma nova concepção de naturalismo, que nada tinha a ver com a do século XIX, por estar baseado na tensão entre real e fantástico, encontrada na arte dos primitivos e, sobretudo, de Matthias Grünewald (1470-1528)[299].

O engajamento da crítica na causa da pintura naturalista não responde a um possível gosto pessoal de Castagnary, Zola ou Huysmans. A pintura era a linguagem predominante nos Salões, nos quais a escultura desempenhava um papel absolutamente secundário, por não conseguir "falar nossa língua artística, nossa língua contemporânea de realidade e análise". Apesar dessa observação, Zola destaca a presença de "duas obras vivas" no Salão de 1868: o retrato de Adam Mickiewicz, de Auguste Préault (1809-1879), e *Negro Adormecido*, de Philippe Solari (1840-1906). O escritor detém-se no trabalho do amigo de infância por um motivo estratégico: Solari "pertence à escola naturalista", sendo um dos poucos escultores "verdadeiramente modernos". Deixando de lado o ideal da beleza absoluta, busca incessantemente "a expressão viva da natureza, a interpretação individual do corpo humano". *Negro Adormecido*, em que Solari se limitou a copiar o modelo e a imprimir-lhe a marca da própria personalidade, é um exemplo emblemático dessa atitude:

> A cabeça é soberba, pequena, achatada: uma cabeça de besta humana, idiota e má. O corpo tem uma flexibilidade felina, membros nervosos, rins arqueados e poderosos. Há trechos admiráveis nas costas e nos braços. Percebe-se nele uma interpretação exata, pois tudo é lógico nessa figura que poderia ser a personificação dessa raça negra preguiçosa e dissimulada, obtusa e cruel, transformada por nós numa raça de bestas de carga.[300]

A esperança de uma regeneração da escultura, de sua inserção na "vida cálida e pessoal da arte moderna" é confirmada por Solari quatro anos mais tarde com o busto de Jongkind, no qual Zola detecta uma "grande ciência" e uma "verdade espantosa"[301].

Circunscrevendo o Naturalismo

Se bem que os impressionistas não concordassem com a designação que parte da crítica dera a suas obras, eles adentram o século XX como representantes do naturalismo. Contraponto do expressionismo, cujo fim é a tradução da impressão recebida, o impressionismo é apresentado por Paul Klee (1879-1940) como uma abertura passiva à natureza, abordada "num estado de inteira disponibilidade visual", a fim de conhecê-la em seus efeitos ópticos. Ao invés de refletir sobre as possibilidades que esse método abria para a arte, o impressionismo limitou-se a ser "o instante receptor" da impressão da natureza: "O espaço circundante, a perspectiva aérea e suas leis revelavam novas proporções de cores e de pesos, mas limitar-se a lê-los corretamente em cada caso particular e a usá-los com gosto não podia inspirar nada mais que um naturalismo alargado."[302]

O sociólogo Georg Simmel[303], por sua vez, define o impressionismo como uma síntese imediata – e, por isso, toscamente mecânica – de subjetividade e objetividade, que transforma em objeto uma impressão puramente subjetiva. Se, desse modo, se opõe tanto ao objetivismo naturalista quanto à liberdade formal do subjetivismo, não consegue superá-los, uma vez que se limita a transformar o sujeito em objeto. Vendo no impressionismo um naturalismo psicológico, Simmel critica-o por não ter conseguido dar forma à "vida nervosa" da metrópole, por ter privilegiado a percepção visual imediata em detrimento do pensamento. A ideia de que o impressionismo é apenas vida e, logo, uma manifestação naturalista, transparece nitidamente das observações feitas a respeito de *Lise*, de Renoir, e da *Execução do Imperador Maximiliano I* (1867), de Manet. Mesmo que concebidas "de maneira puramente artística", a impressão suscitada por tais obras é impregnada pela tensão e pela emoção, "que só a atmosfera de realidade enquanto tal pode produzir em nós", remetendo antes à fotografia do que ao universo da arte.

Ao longo do século XX, porém, a historiografia artística incumbiu-se de estabelecer uma dissociação entre impressionismo e naturalismo, praticamente expurgando o segundo termo de suas análises. Lionello Venturi[304], por exemplo, ao analisar os momentos iniciais de Monet, Renoir e Pissarro, define-os como "pintores realistas", interessados em representar os reflexos da luz na água. Da observação do movimento contínuo e das múltiplas cores presentes nos reflexos brota a ideia de clarear a paleta e de traduzir a luz sem recorrer aos tons escuros para as sombras. Essa descoberta gera uma discordância em suas telas: enquanto a água é pintada a partir da oposição cromática, o restante da paisagem é ainda concebido dentro da "velha e

tradicional maneira realista". Para evitar esse erro, o grupo passa a pintar todos os objetos, inclusive a figura humana, em sua relação com os reflexos luminosos, reais ou imaginários. Um único elemento da realidade, a luz, serve de instrumento para interpretar toda a natureza. A luz, contudo, deixa de ser um elemento da realidade para transformar-se num princípio estilístico, dando vida ao impressionismo.

Arnold Hauser[305] apresenta uma interpretação mais dialética das relações entre naturalismo e impressionismo. De certo modo, o impressionismo representa o desenvolvimento lógico do naturalismo. Se este for considerado "o progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da ideia abstrata para a experiência concreta, temporal e espacialmente determinada", a representação impressionista da realidade, ao dar ênfase ao momentâneo e ao irrepetível, pode ser vista como uma "importante conquista naturalista". As representações impressionistas, porém, estão mais próximas da vivência sensorial que as do naturalismo e substituem o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência diretamente óptica, de maneira mais integral do que qualquer arte anterior. Ao buscar uma homogeneidade da mera visualidade, ao enfatizar sua autonomia, o impressionismo se afasta do naturalismo. É menos ilusionista do que ele. Substitui a ilusão do objeto pelos próprios elementos, uma imagem da totalidade pelos materiais com que se compõe a experiência. À reprodução do objeto por meio de signos contrapõe a representação através de partes do material de que são feitos.

O fato de Hauser[306] lançar mão do termo "naturalismo" não deve, contudo, levar a pensar que ele o esteja usando na acepção que lhe foi dada no século XIX. O naturalismo representa para ele a arte de oposição que se configura em meados do século XIX, e tem como características principais: a exigência de exatidão absoluta na descrição dos fatos, a busca da impessoalidade, o ativismo para conhecer e descrever a realidade e, se necessário, transformá-la, o interesse pela modernidade, o populismo na escolha dos temas e do público. O realismo, por sua vez, é a filosofia que se opõe ao romantismo e a seu idealismo. Dentre os representantes do naturalismo, Hauser destaca Courbet e seus seguidores, guiados por sentimentos políticos, os quais viam na vertente o equivalente da democracia.

O tema das relações entre impressionismo e naturalismo voltou a ser abordado recentemente por James H. Rubin[307]. Afirmando que o impressionismo se transformou em paradigma da arte moderna em virtude da adequação entre a modernidade do tema e a originalidade dos meios de representação, da qual deriva seu traço singular – a manifestação da liberdade individual na elaboração de aparências fiéis à realidade –, o autor refere-se, várias vezes, ao naturalismo. *O*

Balcão (1868-1869), *No Barco* (1874) e *Na Estufa* (1879), de Manet, são consideradas obras "plenamente impressionistas, por seu evidente naturalismo, seu tema [...], seu colorido brilhante e sua fatura ampla". O capítulo dedicado a Monet intitula-se "Naturalismo ao Ar Livre", mas Rubin lembra que a consciência do pintor modificará sempre a natureza, no momento em que a transforma em arte. Na análise da obra de Degas, são utilizados termos como "efeitos naturalistas", "naturalismo científico" e "objetivo naturalista". A integração de pintoras como Morisot e Cassatt no impressionismo tem como explicação o interesse do grupo pela "arte privada, de pequenas dimensões, informal e naturalista, características que correspondiam à cultura amadora".

Diante de visões tão díspares impõe-se uma tarefa: circunscrever o fenômeno do naturalismo dentro de limites mais precisos. Ele deve ser dissociado, sem dúvida, do impressionismo, que modifica sua concepção temática, ao fazer do assunto um pretexto para uma representação da natureza baseada na luz e em suas variações. A adoção de uma nova maneira de pintar é a consequência imediata desse novo modo de ver; os impressionistas deixam de lado alguns dos princípios tradicionais da pintura, dentre os quais a perspectiva geométrica, o desenho-contorno e o claro-escuro e seus contrastes acentuados. O temor de Castagnary de que o impressionismo representasse uma volta aos princípios do romantismo, as marchas e contramarchas de Huysmans e Zola, o olhar benevolente que este lança sobre os "novos recrutas" do naturalismo são claras evidências de que a pintura independente dos anos de 1870-1880 não cabia mais dentro dos preceitos críticos da década anterior. No caso de Zola, seu desassossego perante o impressionismo não se limita à crítica de arte: torna-se a diretriz do romance *L'Oeuvre* (A Obra), publicado em 1886.

Claude Lantier, a personagem principal do livro, é um pintor animado pela vontade de representar o próprio tempo[308] – "a vida assim como acontece nas ruas, a vida dos pobres e dos ricos, nos mercados, nas corridas, nos bulevares, no fundo das ruelas populosas [...]; e os camponeses, e os animais, e os campos!.." –, que não é bem visto pela crítica e pelo público em virtude de seu modo pessoal de conceber a arte. Em busca de uma pintura ensolarada e realizada ao ar livre, de uma pintura "clara e jovem", capaz de representar os seres "assim como se comportam na verdadeira luz", o artista se excede e chega a um impasse, que sancionará sua ruína final. Tomado pela doutrina das cores complementares, perde a capacidade de observação direta, transformando em aposta "sua originalidade de notação tão clara, tão vibrante de sol"[309].

Como se isso não bastasse, no último quadro a que se dedica com obstinação, cria um descompasso estridente entre realidade e fantasia, ao inserir a figura de uma mulher nua numa cena citadina. A tentativa de "dizer" e "descrever"[310], a que Lantier se entrega, é criticada pelo romancista, o qual detecta no quadro o "tormento de um simbolismo secreto, esse velho recrudescimento de romantismo, que o levava a encarnar nessa nudez a própria carne de Paris, a cidade nua e apaixonada, resplandecente de uma beleza de mulher". A visão crítica da progressiva transformação da figura num ídolo "de metais, de mármores e de pedras preciosas", numa "imagem extra-humana da carne"[311], não deixa dúvidas sobre o outro alvo de Zola: o simbolismo encarnado por Moreau.

O crítico naturalista dá a ver, em *L'Oeuvre*, os dois perigos que punham à prova seu credo estético[312]: o impressionismo e suas inovações formais, que se detinham na superfície das coisas, contentando-se em registrar o reflexo do reflexo; a poética de Moreau, "talento simbolista e arcaico, o qual, não satisfeito em desprezar a vida real, propõe os enigmas mais insólitos". Embora o use como o contraponto que conferirá "mais peso, mais envergadura a nossas obras realistas", não deixa de sentir-se atraído pela figura da esfinge, apresentada no Salão de 1878, que o obriga a fitar uma segunda vez sua cabeça "redonda e maldosa".

O naturalismo deve ser também separado do realismo, com o qual compartilha o interesse pela modernidade, mas não as intenções morais e sociais, que Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) havia embutido na pintura de Courbet, transformando suas obras em admoestações político-ideológicas. Mais uma vez, é necessário recorrer à crítica do século XIX para entender as razões de uma delimitação que a historiografia novecentista quase nunca levou em conta. Não apreciado por Huysmans, Courbet é, ao contrário, uma figura referencial para Zola[313], que o define "uma personalidade", um artista "arrastado por toda a sua carne [...] para o mundo material que o cercava, as mulheres gordas e os homens possantes, os campos férteis e amplamente fecundos". O artista apreciado por Zola contrapõe-se à imagem do mestre-escola de aldeia armado de férula, bosquejada por Proudhon em *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (Sobre o Princípio da Arte e Sua Destinação Social, 1865); é o criador de "telas enérgicas, [...], construídas com cal e areia, reais até a vida e belas até a verdade. Courbet é o único pintor de nossa época; pertence à família dos fazedores de carne; tem como irmãos, quer queira, quer não, Veronese, Rembrandt, Ticiano".

Essa primeira visão do pintor e a percepção de que seu tratamento denso e intensamente trabalhado da superfície da tela não tinha pontos de comparação na pintura francesa

contemporânea serão retomadas posteriormente por Zola[314]. Em 1878, o crítico apresenta Courbet como "um pintor trabalhador, que estabeleceu solidamente a fórmula nova da escola natural". Se se inspira nos mestres do Renascimento, é apenas para "representar nossa sociedade atual". No ano seguinte, essa ideia é reafirmada, de um lado, quando Zola destaca uma pincelada "tão segura, tão ampla" quanto a dos mestres renascentistas, mas é relativizada, de outro lado, pelo elogio do impressionismo, que desferiu um "golpe de misericórdia" não só na pintura clássica e romântica, mas também nessa "tendência realista, iniciada por Courbet, liberada da técnica, ampliada pela análise que busca a verdade em inúmeros efeitos de luz".

Em 1880, Courbet transforma-se num "magnífico clássico", digno da tradição de Ticiano, Veronese e Rembrandt, uma vez que os "verdadeiros revolucionários da forma" se chamam Manet, Monet, Renoir, Pissarro e Guillaumin. O contraponto é reproposto quatro anos mais tarde: o pintor é realista na escolha dos temas, mas clássico na fatura, enquanto a inovação é representada por Manet. Finalmente, em *L'Oeuvre*, a personagem Lantier apresenta o realismo como uma renovação de temas, mas não da visão; esta se inspirava nos velhos mestres, enquanto a fatura "retomava e continuava os belos fragmentos de nossos museus". Diante das novas exigências, a pintura de Courbet cheirava "a fechado, a bolor de ateliê em que o sol nunca entra"[315].

Se os impressionistas traíram as expectativas da crítica naturalista, levando longe demais seu interesse pela luz, e se Courbet é considerado um precursor, o que é, então, o naturalismo? Afirmar que os impressionistas e Courbet não integram o naturalismo não significa chegar à conclusão de que os representantes da vertente são apenas figuras secundárias, praticamente esquecidas pela historiografia artística. Corot, cujo mérito como paisagista reside, sobretudo, numa visão pessoal, que o leva a fazer a experiência do ar livre e a perceber a relação entre cor, luz e atmosfera, e Daubigny (e, por extensão, a Escola de Barbizon), que representa a natureza como um efeito de conjuntos e de massas, podem ser colocados entre as fontes do naturalismo, confirmando a análise de Zola.

Quanto aos impressionistas, dois elementos devem ser levados em conta. Zola tem razão quando, na década de 1860, inclui Manet, Renoir e Pissarro no grupo naturalista. Ao se engajarem na poética do ar livre, esses artistas acreditavam estar realizando uma pesquisa enraizada na realidade, da qual se originam a supressão do preto (inexistente na natureza) e a descoberta da cor-luz. *Camille*, o quadro de Monet apreciado por Zola, inspira-se em Courbet em termos cromáticos e da atitude da figura, mas traz uma nota inovadora na representação do

movimento e da vibração luminosa da saia. Courbet está também presente em *Lise*, pois Renoir se inspira num quadro de 1851, *As Moças da Aldeia*. A monumentalidade e a contenção cromática são derivadas do mestre realista, enquanto a visão peculiar de Renoir pode ser detectada no tratamento do vestido, do rosto e da sombrinha. As primeiras paisagens de Pissarro, por sua vez, respondem de fato à análise de Zola. O pintor vai além de um naturalismo objetivo; simplifica a representação ao extremo para concentrar-se na busca de uma expressão materializada na densidade do pigmento[316].

FIG. 51 (no alto): *Fallen Monarchs* (Monarcas Caídos, 1886), de William Bliss Baker (1859-1886).

FIG. 52 (embaixo): *A Excursionista* (1896), de Pierre-Auguste Renoir.

Alguns artistas, considerados pela historiografia como "associados ao impressionismo" (Maurice Serullaz, 1914-1997), ou aos quais pode ser aplicado, de maneira ampliada, o conceito de "impressionismo mediado" – proposto por Richard Brettell[317] para designar um método compositivo baseado na acentuação dos aspectos contingentes e elípticos do tema graças à adoção de um estilo conscientemente elaborado –, cabem na ideia de naturalismo defendida por Castagnary, Zola e Huysmans. Seus nomes são Manet, Degas, Caillebotte, Bazille, Fantin-Latour, Whistler, Alfred Stevens (1823-1906), Rops, Giuseppe De Nittis (1846-1884) e Zandomeneghi[318], dentre outros.

Todos eles respondem, de algum modo, à figura do "pintor da vida moderna", concebida por Baudelaire em 1859-1860 e divulgada três anos mais tarde. A ideia de uma modernidade diferente do realismo de Courbet é importante não apenas para esses artistas, mas também para a crítica naturalista, cuja celebração da vida contemporânea é, sem dúvida, devedora da

formulação do poeta. Constantin Guys (1802-1892)[319], o "pintor da vida moderna", é um desenhista desenvolto e ágil, que reproduz com traços rápidos e enérgicos, com um "ar frio" e com um "fogo latente", cenas da vida elegante de Paris – "essa leveza de movimentos, essa segurança de maneiras, essa simplicidade no ar de domínio, esse modo de usar um vestido e conduzir um cavalo, essas atitudes sempre calmas, mas reveladoras de força" –, animado pela "resolução inabalável de não ser comovido".

Os representantes do "novo naturalismo"[320] possuem um traço em comum: são substancialmente observadores da vida moderna, concebida como uma sucessão de impressões fugazes e momentâneas, de flagrantes, aos quais não é estranha uma descoberta recente como a fotografia. Definido por Baudelaire[321] como um artista dotado de um gosto pronunciado pela "realidade moderna" e de uma "imaginação viva e ampla, sensível, audaciosa", Manet distingue-se, antes de tudo, por uma nova maneira de pintar, baseada numa fatura seca e num toque denso, que lhe permitem valorizar a superfície em detrimento do modelado e da noção de profundidade. Simplifica o desenho para obter uma imagem nítida, reduz o uso do claro-escuro, desdenha o espaço tridimensional, joga com contrastes de tratamento e com inversões de escala, dá preferência a cores puras para poder fixar melhor a primeira impressão suscitada pelo espetáculo urbano. Guiado por uma vontade de síntese, dedica-se à representação do movimento, que concebe como uma visão de conjunto (*Música nas Tulherias*, 1860; *Corridas em Longchamp*, 1864).

Sugerindo mais do que descrevendo, Manet demonstra ser um retratista atraído não pela psicologia, mas pelo ambiente em que vive o modelo, oferecendo ao observador "fatias de vida" contemporânea. No *Retrato de Émile Zola*, a figura do escritor não é mais importante que a mesa cheia de papéis e livros, a poltrona, o biombo e o fundo, no qual campeiam a imagem de um lutador de sumô, de autoria de Kuniaki II, uma reprodução de *Olímpia* (1863) e a gravura *Baco* ou *Os Bêbados*, feita por Francisco de Goya a partir de uma obra de Velázquez (c. 1629)[322]. Essa concepção naturalista do retrato, pela qual o ser humano é definido pelo ambiente que o cerca, está também na base de várias cenas de gênero: *O Almoço no Ateliê* (1868), *Nana* (1877), *No Café* (1878), *Um Bar nas Folies-Bergère* (1881). Nessas composições, que não poetizam nem trivializam diferentes momentos do cotidiano, o pintor utiliza um corte abrupto e arbitrário da cena, fazendo pensar tanto no uso de um recurso corrente na fotografia quanto numa vontade de dar realce ao aspecto imediato e fortuito da representação.

Os dois nus – *Almoço na Relva* (1863) e *Olímpia* –, que escandalizaram o público do século

XIX pelo modo naturalista de apresentação[323], sem falsos pudores e sem lançar mão do álibi mitológico, trazem uma marca peculiar. A marca do pintor que não teme medir-se com a arte do museu, reinterpretada a partir da sensibilidade moderna, isto é, de um tratamento da superfície pictórica por amplas zonas de cor, de uma transformação do tema em motivo cromático, como havia percebido Zola[324] no estudo dedicado ao pintor em 1867.

Atraído pela teoria divulgada por Louis Émile Duranty no jornal *Le Réalisme*, que postulava o abandono das velhas fórmulas e um mergulho na realidade que o artista tinha diante de si, Degas busca fundir o próprio amor pelo desenho de Ingres com a temática moderna. Definindo o desenho como um modo de ver a forma, isto é, como uma alteração particular que o artista imprime na representação[325], Degas se expressa por um grafismo meditado e, contudo, capaz de traduzir uma nova concepção do movimento e de despertar a atenção do observador para os aspectos inéditos da vida contemporânea. Dedica-se, para tanto, à representação de personagens captados em atitudes profissionais significativas[326] – bailarinas (*O Salão de Dança da Ópera da Rua Le Peletier*, 1872; *Ensaio de Balé no Palco*, c. 1874; *A Aula de Dança*, 1876; *A Bailarina Verde*, 1877-1879; *Quatro Bailarinas em Cena*, c. 1885-1890)[327], cantoras de café-concerto (*O Café-Concerto dos Ambassadeurs*, c. 1877), lavadeiras (*A Lavadeira – Silhueta*, 1873; *A Passadeira em Contraluz*, 1876-1887; *As Passadeiras*, c. 1884), jóqueis (*Nas Corridas*, 1877-1880; *Jóqueis na Chuva*, c. 1881) –, o que lhe permite renovar a visão dos corpos e analisar um conjunto de poses inéditas.

O gosto pela modernidade leva-o a aproximar-se da fotografia[328], da qual adota a composição descentralizada (*Mulher com Crisântemos*, 1865; *Arrufo*, 1873-1875), certas distorções de perspectiva (*Retrato num Escritório – Nova Orleans*), cortes abruptos na imagem (*Praça da Concórdia – O Visconde Ludovic Lepic e Suas Filhas*, c. 1875), a progressão cinemática (sobretudo nas séries dedicadas às bailarinas), a visão analítica de gestos e movimento, que lhe permite criar novas combinações rítmicas nas cenas de corrida e no conjunto consagrado às mulheres se arrumando (*Mulher Enxugando o Braço Esquerdo*, c. 1884; *A Toalete*, 1885; *A Banheira*, 1886; *Mulher Penteando-se*, c. 1887-1890; *Depois do Banho – Mulher Enxugando o Pescoço*, 1898; *Mulher Enxugando a Perna Esquerda*, 1903).

O naturalismo de Degas, denominado "realismo poético" por Pierre Francastel[329], consiste sobretudo na atitude analítica adotada perante os dados puros da percepção. Estes são interpretados em si mesmos, sem qualquer vínculo com as motivações e as intenções que suscitaram gestos, atitudes e comportamentos. O que interessa ao artista é o desenho do que "já

não se vê senão na memória"[330], aquele momento de transformação em que a imaginação depura a lembrança do que foi visto.

Os demais artistas do "novo naturalismo" não são tão inovadores quanto Manet e Degas, mas não são destituídos de qualidades. Caillebotte, cuja *Rua de Paris, Tempo Chuvoso* (1877-1878) chama a atenção de Zola[331] pela "bela verdade" das duas figuras do primeiro plano, é um artista que se aproxima da realidade contemporânea com um olhar aparentemente moldado pela fotografia. Se esta parece estar presente no quadro de 1877-1878, em virtude do corte abrupto da figura à direita e do desfoque progressivo da composição, pode-se dizer o mesmo de *Bulevar Visto do Alto* (1880), possivelmente inspirado nas fotografias de transeuntes feitas em ângulo superior pelo conde Olympe Aguado, e de *Um Refúgio, Bulevar Haussmann* (1880), para cuja composição ousada Aaron Scharf[332] propõe um paralelo com as imagens estereoscópicas de Hippolyte Jouvin.

Caillebotte é também autor de cenas da vida proletária, nas quais é evidente o interesse por efeitos pictóricos (*Aplainadores de Assoalho*, 1875), e de um surpreendente nu masculino, que suscitou escândalo quando foi exposto em Bruxelas em 1884. Como *Homem no Banho* (1884) apresenta um tratamento pictórico bastante convencional, Brettell[333] aventa a hipótese de que a obra chocou o público pela crueza do nu masculino, pela trivialidade do tema e pela insinuação do escroto entre as pernas abertas. A observação de Brettell sobre os aspectos convencionais de Caillebotte pode ser estendida às demais obras de sua autoria. *Rua de Paris, Tempo Chuvoso*[334], em que Pierre Daix localiza a invenção da "poesia japonesa dos guarda-chuvas", apresenta, sem dúvida, aspectos originais, a começar pelo tema, o qual lhe permite lançar mão de uma claridade sutil (cinza azulada), do jogo dos reflexos nas superfícies úmidas e de efeitos atmosféricos peculiares. Ao mesmo tempo, porém, o quadro exibe uma geometria rigorosa e uma paleta restrita, que o afastam das experiências mais radicais do momento. O mesmo pode ser dito de *Aplainadores de Assoalho*, marcado por um desenho determinado, por uma paleta escura e por uma busca de acabamento, que contrastava com a poética do inacabado de seus companheiros impressionistas.

A pequena produção de Bazille antes de sua morte prematura em 1870 evidencia tratar-se de um pintor cuja busca de autenticidade visual o leva a utilizar fontes fotográficas. Louvado por Zola pelo cuidado extremo na definição das fisionomias e das atitudes dos modelos[335], *Reunião de Família*, executado quase integralmente ao ar livre, não dispensou o uso da fotografia como fonte documental, do mesmo modo que *Jovem Nu Deitado na Grama* (c. 1869). Caracterizado

por um estilo calmo e solene, Bazille, que se inspira nos contrastes cromáticos e na ausência de modelado de Manet, constrói suas obras de maneira sóbria e contida, recorrendo frequentemente ao vocabulário da história da pintura. O melhor exemplo desse tipo de composição é *Reunião de Família*, que Linda Nochlin[336] aproxima tanto da exatidão meticulosa da reportagem quanto do modelo dos retratos de família pintados por Franz Hals no século XVII, com os quais partilharia um senso de realidade concreta. *Cena de Verão* (1869), ao contrário, traz as marcas de um conflito entre o acabamento das figuras, representadas em poses historicizantes, e a liberdade de toque utilizada na configuração da paisagem.

Vista de Aldeia (1868), que impressiona Berthe Morisot com sua representação de uma figura ao ar livre, e a inacabada *Paisagem à Margem do Lez* (1870) fornecem pistas a respeito de uma provável saída do artista das hostes naturalistas, em virtude do interesse cada vez maior pela luz. A descrição do quadro de 1870, feita pelo artista numa carta – "O calor faz evaporar tudo e reina tranquilo e só"[337] – pode ser tomada como uma evidência nesse sentido, ao transformar a sugestão atmosférica no eixo central da composição.

Próximo de Manet e de Courbet, cujo realismo franco tenta temperar com a representação de uma intimidade discreta e cotidiana, feita de uma interioridade que desafia as aparências, Fantin-Latour é definido por Marcel Proust como um artista que sofria de "sedentarismo burguês"[338]. Homem de ateliê, pinta naturezas-mortas banhadas por uma luz suave, cenas íntimas da própria família (*As Duas Irmãs*, 1859; *A Leitora*, 1861; *A Leitura*, 1863) e retratos requintados, marcados pela busca da psicologia do modelo (*Retrato de Édouard Manet*, 1867; *Sonia*, 1890). É também autor de retratos de grupo (*Homenagem a Delacroix*, c. 1864; *Um Ateliê em Battignoles*, c. 1870; *O Canto de Mesa*, 1872; *Em Volta do Piano*, 1885), nos quais o olhar objetivo lançado sobre o conjunto revela sua familiaridade com a imagem fotográfica. A opção por uma gama restrita de tonalidades cinzentas e a uniformidade de muitas composições seriam, de acordo com Scharf[339], outros indícios a demonstrarem o interesse do artista pela fotografia.

Se Fantin-Latour acaba por desenvolver um pendor simbolista, que se manifesta sobretudo nas telas dedicadas a temas musicais, o mesmo acontece com Whistler, que tem uma breve passagem pelo "novo naturalismo". Atraído por Courbet, Velázquez e pela arte japonesa, descoberta na Exposição Universal de Londres em 1862, demonstra possuir uma percepção aguda do espetáculo da modernidade. *Sinfonia em Branco n. 1* (1862) e *Sinfonia em Branco n. 2* (1864) testemunham seu interesse pelos efeitos cromáticos, enquanto *Wapping* é uma típica

cena naturalista, por representar uma mulher e dois homens numa mesa de café, sob uma luz clara e contra o fundo geométrico dos mastros dos navios ancorados no porto de Londres. A descoberta de Ingres em 1867 leva-o a emancipar-se do "odioso" Courbet, a considerar a cor um "vício" e a exaltar o desenho como o elemento determinante da composição[340], dando um novo rumo a seu trabalho.

Rops[341] que, num primeiro momento, partilha com seu compatriota Stevens o encantamento pelo espetáculo da vida moderna, adere posteriormente ao decadentismo e ao satanismo, movido por um forte sentimento de hostilidade contra a mulher. Enquanto Stevens se dedica a cenas íntimas, pintadas de maneira estática e emocionalmente contida, temperando a visão naturalista com uma nota sentimental, Rops notabiliza-se como o pintor do "aspecto cruel da mulher contemporânea, seu olhar duro e sua malevolência em relação ao homem, não escondida, não disfarçada, mas evidente em toda a sua pessoa". Essa observação dos irmãos Goncourt capta um dos núcleos centrais do momento naturalista de Rops, que concentra sua atenção nos rostos femininos de Paris, nos quais acreditava que seria possível perceber condutas e emoções. Atraído pela ideia do "pintor da vida moderna", privilegia os tipos femininos urbanos, representados frequentemente em atitudes eróticas, quando não pornográficas.

Artista de talento, nem oficial nem independente, a meio caminho entre Degas e Gervex, nos dizeres de Huysmans[342], De Nittis apresenta em suas telas um duplo registro: um interesse pela luz e pela transparência da atmosfera e uma concepção da vida parisiense anedótica, documental, precisa e próxima do instantâneo fotográfico (*Praça das Pirâmides*, 1883). Um naturalismo mitigado pela busca de efeitos de luz, por combinações cromáticas sutis, no qual se insinua, por vezes, um corte fotográfico (*Praça de Anvers em Paris*, 1880) é a nota dominante de Zandomeneghi, especializado em cenas íntimas cotidianas. O caráter minucioso de sua observação é destacado por Huysmans[343] na resenha da Exposição dos Independentes de 1880: trata-se de um "recruta precioso" pela fidelidade aos detalhes e pela sinceridade de tratamento.

A ideia do "caracterismo", articulada por Raffaëlli[344] para distinguir as próprias obras daquelas de pintores realistas que se limitavam a uma representação literal da natureza, é estendida por Louis Hautecoeur a outros artistas, dentre os quais Jean-Louis Forain e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Leitor de Taine, Raffaëlli acredita que cabe ao artista revelar o caráter essencial dos vários aspectos da realidade – nela incluindo a natureza da sociedade contemporânea e das personalidades individuais –, por intermédio de um desenho capaz de sublinhar essa visão. As concepções positivistas do artista ganham reforço no contato com

representantes do naturalismo literário como Zola, Huysmans, os irmãos Goncourt e Alphonse Daudet. Confirma-se, assim, o traço mais saliente de sua ideia de arte – a observação cuidadosa do homem em seu ambiente –, que o leva a concentrar sua atenção nos subúrbios de Paris e em seus habitantes: andarilhos, bebedores de absinto, trapeiros, amoladores, ferreiros etc. (*O Viúvo*, s. d.; *O Lenhador e Seu Cachorro*, s.d.; *O Bebedor de Absinto*, 1880; *Bebedores de Absinto*, 1880-1881; *Depois do Jantar*, c. 1884; *Subúrbio de Paris*, 1889).

Sua visão do trapeiro como um símbolo do individualismo alienado da sociedade industrial não está dissociada de certa grandeza (*Trapeiro Acendendo o Cachimbo*, 1879; *O Trapeiro*, 1879), apontada por Huysmans na resenha do Salão de 1879. A associação da figura humana com a paisagem industrial dos arredores de Paris é vivamente descrita pelo romancista:

> Pois bem, o senhor Raffaëlli é um dos poucos que compreendeu a beleza original desses lugares tão caros aos intimistas. É o pintor das pessoas humildes e dos grandes céus! – O trapeiro, sozinho, com sua cachorra, e prestes a vasculhar um montão de detritos, tem um comportamento digno: é tomado do natural e representado com ousadia. [345]

Ao transferir-se para Paris no começo da década de 1890, o pintor coloca seu desenho expressivo e ágil a serviço de uma representação da cidade burguesa e de seus tipos característicos, na qual, não raro, se insinuam alguns elementos do impressionismo. Uma visão de conjunto em que os detalhes se esvaem e uma notação veloz caracterizam obras como *Praça Saint-Germain des Prés*, *Boulevard des Italiens*, *Bulevar em Paris*, *A Prefeitura de Paris* (1890), *Notre Dame de Paris* (c. 1896). Em outros momentos, Raffaëlli lança mão da estética do caracterismo e de uma composição mais atenta aos detalhes, como testemunham *Aprendiz* (1907), *Vendedora de Flores*, *Rua de Montmartre*, *Senhora Elegante no Boulevard des Italiens, Paris*.

Dono de qualidades agudas de observação e de um desenho rápido e conciso, Forain é apresentado por Huysmans[346] como o equivalente contemporâneo de Guys. Sua personalidade se expressa completamente no momento em que representa

> a mulher lá onde ela se afirma, nos lugares em que trabalha, e ele pintou naturalmente também o eterno comparsa da velha farsa, o Hulot moderno ou o jovem simplório em busca de um renome mundano. Com toda certeza, ninguém melhor que ele descreveu a rapariga em aquarelas inesquecíveis; ninguém traduziu melhor as iscas tépidas de seus olhos vazios, a cilada polida de seu sorriso, a emoção perfumada de seus seios, o glorioso balanço de seu coque embebido de águas oxigenadas e potassas; ninguém, por fim, exprimiu com justeza o delicioso horror de sua máscara sarcástica, suas elegâncias vingadoras das fomes sofridas, suas misérias veladas pela alegria dos adornos e pelo brilho da maquiagem.

Se bem que escrita no momento em que Huysmans proclama seu ódio pela modernidade, a análise de Forain faz jus ao objetivo declarado do artista, que pretendia mostrar os aspectos

ridículos da vida cotidiana. Amigo de Degas, com quem, não raro, compartilha modelos, Forain representa, com um traço rápido e às vezes próximo da caricatura, cenas íntimas e os lazeres da sociedade de seu tempo.

"Naturalista à maneira de Mirbeau, mas ainda mais zoologista", ou Hogarth do último quartel do século XIX, por fazer frente à visão reacionária e mórbida da mulher desenvolvida por autores como Max Nordau, Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero[347], Toulouse-Lautrec tem em comum com Degas o interesse pelos temas contemporâneos e pela captação da gestualidade profissional. Com traços rápidos e sintéticos ou com pinceladas fragmentadas e nervosas, cria cenas da vida moderna, nas quais destila uma visão amoral da sociedade. Sem fazer distinções sociais, debruça-se tanto sobre o mundo burguês (*Monsieur Fourcade*, 1889; *Louis Pascal*, 1891; *O Senhor Warner no Moulin Rouge*, 1892; *O Camarote da Máscara Dourada*, 1893; *A Passageira da Cabine 54*, 1896; *Retrato de Octave Raquin*, 1901) quanto sobre o universo dos cafés-concerto (*Moulin Rouge – La Goulue*, 1891; *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores – A Roda*, 1893; *Jane Avril no Jardin de Paris*, 1893), das tabernas (*Pó de Arroz*, 1887; *No Café: O Cliente e a Caixa Clorótica*, 1898; *A Taberna*, 1900), dos bailes (*No Baile do Moulin de la Galette*, 1889; *A Dança no Moulin Rouge*, 1890; *No Moulin Rouge*, 1892), dos bordéis (*Mulher se Penteando*, 1891; *Na Cama*, 1892; *O Divã*, c. 1893; *O Salão da Rue des Moulins*, 1894; *O Sofá*, c. 1894-1895; o álbum de litografias *Elas*, 1895; *Toalete*, 1896), sempre atento ao registro de gestos e de atitudes. O interesse pela vida em sua dimensão natural está na base de uma composição despida de sentimentalismo e de ambiguidade, uma vez que o artista não é movido pela vontade de transformação dos seres excepcionais que chamaram sua atenção.

Analítico e sintético ao mesmo tempo, Toulouse-Lautrec usa a cor de maneira expressiva e não descritiva, fixa tipos individualizados, procura captar a personalidade de seus modelos por baixo da máscara social, desenha exaustivamente um mesmo tema a fim de apresentar uma imagem direta da realidade observada, de atingir uma atitude reduzida à sua essência e anotada com um arabesco rápido e nervoso. Embora não busque a anedota pitoresca ou a cena picante, seus cartazes espalhados pelos muros de Paris provocam, em 1896, a reação de uma liga de bons costumes. Indignada com a presença de "narinas rosadas, abertas a todos os ventos" e de "pernas saltitantes, que a moral desejaria mais verticais"[348], a entidade manda cobrir os cartazes com reproduções da vida de Santa Genoveva, pintada por Pierre Puvis de Chavannes.

O quadro do naturalismo seria incompleto sem a inclusão de um terceiro grupo, o dos

naturalistas acadêmicos e anedóticos, integrado por artistas de formação tradicional. O ecletismo desse terceiro grupo, no qual Zola, num primeiro momento, havia apostado, será severamente criticado por ele em *L'Oeuvre* através da figura de Fagerolles[349], o artista que realizava com destreza "uma pintura que simulava a audácia do verdadeiro, sem uma única qualidade original!". Com o objetivo de cativar o público, acomodava o moderno ao "molho ralo da Escola de Belas-Artes": pintava com cores claras, mas guardava "o desenho banal e correto, a composição agradável [...], a fórmula nela ensinada". A indignação do escritor atinge o clímax na crítica feita a *O Almoço*, pintado pela personagem num processo de trivialização de uma das obras de Lantier, *Ar Livre*. Havia em *O Almoço* "a mesma nota dourada, a mesma fórmula artística, mas quão adoçada, falseada, deteriorada, de uma elegância epidérmica, arranjada com uma habilidade infinita para as satisfações baixas do público", ao qual era oferecida uma representação erotizada da mulher, mesmo sem a nudez do quadro que havia servido de inspiração.

Apontado sucessivamente como uma fusão de Gervex, Bastien-Lepage e Carolus-Duran (1837-1917); de Gervex, Guillemet e Monet; de Gervex, Guy de Maupassant e Paul Bourget[350], Fagerolles parece ser uma síntese desse terceiro grupo, voltado para o registro da vida moderna com estilemas que evocavam Manet, Courbet e a grande tradição naturalista, de um lado, e a doutrina acadêmica, de outro. Gervex não chega a compreender a modernidade dos procedimentos de que se apropria (paleta clara e pincelada mais livre) e tende a um naturalismo quase fotográfico, como comprovam *Cena de Café em Paris* (1877) e *A Senhora Valtesse de la Bigne* (1879). Nessa mesma categoria pode ser inscrito Goeneutte – amigo de Renoir, a quem serve de modelo em *Baile no Moulin de la Galette* –, com suas oscilações entre o impressionismo e a doutrina acadêmica (*O Bulevar de Clichy sob a Neve*, 1876; *O Doutor Paul Gachet*, 1891; *Florista no Bulevar Rochechouart: Mercado da Madalena*, s.d.). Consegue, com isso, atrair a atenção das autoridades que adquirem obras de sua autoria para as sedes do Senado (*A Sopa da Manhã*, 1880) e da Assembleia Nacional (*Crepúsculo. Volta dos Campos*, c. 1894). Também Bériard, autor de cenas anedóticas quase sempre detalhistas (*Um Sarau*, 1878; *Doceria de Paris*, 1889; *O Boulevard des Capucines na Altura do Teatro de Vaudeville*, 1889; *Espectadores no Balcão*, s.d.), caracteriza-se por um estilo a meio caminho entre o academismo e o impressionismo. Roll, que havia iniciado a carreira sob a égide do romantismo de Géricault e do realismo de Courbet, adere ao naturalismo na década de 1870, deixando de lado um colorido mais denso em prol do estudo da luz. O sucesso de *Greve dos Mineiros* no Salão de 1880 abre-lhe as portas das encomendas oficiais, nas quais usa frequentemente a

paleta clara dos impressionistas (*Celebração do Centenário dos Estados Gerais*, 1889; *Inauguração da Ponte Alexandre III – 7 de Outubro de 1896*, 1899). Um "impressionismo sólido" é também a nota dominante de quadros como *Senhora com Papoulas* e *Louise Cattel, Ama de leite* (1894).

Dentro desse grupo destaca-se a figura de Bastien-Lepage, o qual, num primeiro momento, vai além da mera descrição da realidade em seus quadros de temática rural. Dedicando-se a vários gêneros[351] – pintura religiosa, cenas de vida campestre, retratos, temas do cotidiano –, inspira-se ora em Hans Holbein (*A Primeira Comunhão*, 1875), ora em Ingres e Ribera (*A Anunciação aos Pastores*, 1875), ora em El Greco (*Joana d'Arc Ouvindo as Vozes*, 1879). Os dois registros de um episódio determinante da vida de Joana d'Arc mostram quão distante ele está de um quadro como *O Enterro do Conde de Orgaz* (1586-1588), baseado na relação inextricável entre o mundo factual do enterro e o da apoteose celeste. Na obra de Bastien-Lepage, São Miguel e Santa Catarina são concebidos como uma ocorrência real, representada sob a forma de ectoplasmas fotografados de maneira científica, segundo a análise de Linda Nochlin[352]. O fato de pairarem sobre o jardim da jovem camponesa, pintada de maneira minuciosamente naturalista, cria um descompasso na composição, sem que, contudo, seja estabelecido um elo simbólico entre o humano e o divino.

Interessado em representar a natureza em sua verdade, o artista busca criar em suas telas uma relação significativa entre a paisagem e a figura humana. Esta é captada num momento particular de uma tarefa, de maneira a dar realce a uma sensação de calma monumentalidade (*Colhedores de Feno*, 1878). Certo sentimentalismo insinua-se, por vezes, em cenas que têm crianças como protagonistas (*Pobre Fauvette*, 1881; *Menina*, 1882). Seu exemplo é seguido por Dagnan-Bouveret, que só consegue despertar o interesse do público em 1884, depois da morte de seu principal modelo. Dedica-se, sobretudo, a cenas regionais (Franco Condado e Bretanha), bem detalhadas na descrição de hábitos e de atividades (*Cavalos no Bebedouro*, 1884; *O Pão Bento*, 1885; *O Perdão na Bretanha*, 1886; *Na Floresta*, 1892; *O Avô*, s.d.). Butin, que chamara a atenção de Zola no Salão de 1880, com *Ex-voto*, uma cena de gênero minuciosamente trabalhada, é outro representante da vertente regionalista do naturalismo. Ao invés de dedicar-se ao registro da vida nos campos, como fazia boa parte dos artistas do momento, dá preferência a cenas marítimas, que adquirem um interesse etnológico em virtude do tratamento meticuloso com as quais são pintadas.

Apesar de expor regularmente no Salão entre 1867 e 1894, Solari não conhece a mesma

fortuna dos pintores naturalistas, sendo obrigado a aceitar todo tipo de trabalho. Esculpe imagens religiosas, trabalha na Ópera de Paris, na prefeitura de Lyon, no castelo de Blois, nos teatros de Reims e Tarascon. A obra elogiada por Zola no Salão de 1868 é, na verdade, resultado de um incidente que o escritor evocará posteriormente em *L'Oeuvre*. Em 1867, Solari estava preparando o grupo *A Guerra de Independência*, que evocava, de maneira alegórica, a Guerra de Secessão. A estátua de um negro lutando com cães desaba no dia em que o crítico visita o ateliê com Manet, obrigando o escultor a conceber uma nova obra[353]. Seus trabalhos mais conhecidos são o busto de Zola (c. 1867), que será usado no túmulo do escritor no cemitério de Montparnasse, e dois bustos de Cézanne, um em terracota, executado de memória, outro, modelado diretamente, realizados no começo do século XX.

Dez anos depois da publicação de *L'Oeuvre*, o triunfo do "naturalismo de Salão" desperta em Zola[354] uma sensação de derrota. Confrontado com um sem-número de obras todas iguais – mulheres multicoloridas, paisagens roxas, cavalos alaranjados, árvores azuis, águas vermelhas e céus verdes –, só resta ao escritor constatar a banalização da proposta impressionista, reduzida a manchas e reflexos aos quais faziam falta tanto o vigor quanto a originalidade. Poucos nomes salvam-se desse desastre generalizado: Stevens, que conquistou "a excelência por sua sinceridade tão fina e tão justa"; Jean-Baptiste Detaille (1848-1912)[355], cujos traços característicos eram "uma precisão" e "uma nitidez admiráveis"; Roll, "o pintor ensolarado das multidões e dos espaços". Nesse balanço dos alcances da pintura moderna, Zola revê suas críticas ao impressionismo, embora não poupe Cézanne de um comentário ácido, ao fazer referência aos "trechos geniais de grande pintor abortado". Manet, Monet e Pissarro avultam como as grandes figuras dessa geração, que introduziu a pintura ao ar livre, a teoria dos reflexos e a mancha, simplificando os procedimentos tradicionais e transformando a luz, "eternamente diferente", na "alma da obra".

O estudo convertido em fórmula pelo "naturalismo de Salão"[356] leva o romancista a deixar de lado uma das críticas que fazia à geração impressionista e, sobretudo, a Monet. Concebendo a criação como um trabalho meditado, realizado a partir da constituição de dossiês preparatórios, os quais incluíam um esboço preliminar, notas documentais, visitas aos locais em que seriam ambientadas as ações do enredo, um fichário de personagens, uma sinopse e dois planos detalhados (um roteiro ainda aberto e um recorte preciso e quase definitivo do romance)[357], Zola irritava-se frequentemente com o grande número de obras produzidas pelos impressionistas, que lhe davam uma sensação de pressa e superficialidade. É possível pensar

que, num primeiro momento, estendesse aos impressionistas as ressalvas feitas a Gustave Doré em 1865:

> A obra não é sólida; não há, por baixo dela, a forte armação da realidade para mantê-la firme e de pé. [...] o jovem artista não teve que enfrentar a grande luta, durante a qual se esquadrinha com obstinação a natureza humana. [...] ignora, sem dúvida, essa vida de sofrimentos, de dúvida, que vos leva a amar de um amor profundo a realidade nua e viva. [...] Não devemos, pois, incitar o artista a nos surpreender, publicando a cada ano uma obra que requereria dez anos de estudo; devemos, ao contrário, moderá-lo e recomendar-lhe que se tranque dentro do ateliê para compor, na reflexão e no trabalho, as grandes epopeias que seu espírito concebe com uma intuição tão notável.[358]

A explicitação do método de trabalho que Zola considera ideal, pois nele a "improvisação contínua" não tem vez[359], parece deixar de constituir um problema na avaliação final dos impressionistas, mas é a nota subjacente da crítica feita ao "impressionismo-moda", ao "naturalismo de Salão", que havia transformado no pior dos erros a verdade buscada com tanto empenho pela nova geração. Diante desse panorama, o crítico só enxerga uma solução: ceifar impiedosamente o joio que estava invadindo tudo[360].

Reconciliado com os impressionistas, Zola percebe que o naturalismo convertido em fórmula não tinha mais razão de ser, apesar do sucesso alcançado. Não é improvável que uma visão mais temperada dos alcances do impressionismo tenha sido motivada por uma compreensão menos dogmática do naturalismo. Ao responder a uma enquete em 1891[361], o escritor, mesmo propugnando uma arte capaz de captar "a alma da sociedade moderna", prega o abandono das "teorias demasiado rigorosas" a fim de conseguir "uma aceitação mais lírica, mais comovida da vida". O novo posicionamento pode ser resumido numa frase: "Creio numa pintura da verdade mais ampla, mais complexa, numa abertura maior para a humanidade, numa espécie de classicismo do naturalismo."

O "naturalismo de Salão" não responde também a esse requisito, visto trabalhar com fórmulas e convenções, que podem ser enfeixadas em três categorias – sentimentalismo, busca do pitoresco e interesse pelo anedótico –, sem conseguir penetrar, de fato, na realidade do próprio tempo, concebida pelo escritor em termos amplos (materiais, econômicos, sociais, políticos e culturais). Zola, na verdade, pede algo difícil à imagem: dar conta do real de maneira complexa, registrando os modos de vida do século XIX, as particularidades de cada profissão, os ritos e os mitos de cada um dos "mundos" em que repartia a sociedade (povo, comerciantes, burgueses, *grand-monde* e a franja marginal ocupada pela prostituta, pelo assassino, pelo cura e pelo artista). Se, desse modo, ele elaborava um dispositivo dramático, do qual o leitor encontraria um homólogo na informação cotidiana[362], esse procedimento não podia

ser aplicado tão diretamente às artes visuais, sem incorrer no perigo de fazer da representação da vida moderna a mera ilustração de uma temática captada apenas na superfície.

Enquanto os "naturalistas de Salão" acabam se contentando, via de regra, com uma representação epidérmica da sociedade contemporânea e de seus tipos característicos[363], os artistas do "novo naturalismo", sobretudo Manet e Degas, e um representante do caracterismo, como Toulouse-Lautrec, evidenciam buscar seus motivos na "encenação da vida cotidiana" de maneira bem mais complexa[364]. Mesmo não sendo guiados pelas convicções mais doutrinárias de Zola, esses artistas são portadores, como ele, de um olhar etnológico e de um olhar antropológico. Os hábitos, as mentalidades, os códigos e os ritos, que estavam na base da cultura burguesa da segunda metade do século XIX, bem como os inúmeros motivos da "encenação da vida cotidiana"[365], repontam em suas telas de maneira decidida. Longe da anedota e de qualquer tentativa de poetizar a realidade contemporânea, Manet, Degas e Toulouse-Lautrec debruçam-se sobre o espetáculo da vida moderna com um novo olhar e com novas técnicas de representação. Enquadramentos diferentes, deslocamentos de pontos de vista, a preferência por uma composição sintética, concebida, às vezes, como um flagrante fotográfico, são algumas das características principais desses artistas, que estabelecem um distanciamento discreto em relação ao tema, do qual pretendem enfatizar sobretudo os aspectos fortuitos, contingentes e casuais, pois não aspiram à eternidade da história e sim à instantaneidade da crônica.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna: 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Le Livre de Poche, 1971. 2 v.

BELL, Quentin. *Victorian Artists*. London: Academy, 1975.

BRETTELL, Richard R. *Modern Art, 1851-1929: Capitalism and Representation*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BROOKNER, Anita. *The Genius of the Future: Essays in French Art Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1971.

CLARK, T.G. *A Pintura da Vida Moderna: Paris na Arte de Manet e de Seus Seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAIX, Pierre. *Historia Cultural Del Arte Moderno: De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra, 2002.

EGBERT, Donald Drew. *El Arte y la Izquierda en Europa: De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

EHRARD, Antoinette. Introduction. In: ZOLA, Émile. *L'Oeuvre*. Paris: Garnier-Flammarion, 2005.

FINKELSTEIN, Sidney. *El Realismo en el Arte*. México: Grijalbo, 1969.

FOUCART, Bruno. Préface. In: ZOLA, Émile. *L'Oeuvre*. Paris: Gallimard, 1983.

FRANCASTEL, Pierre. *Historia de la Pintura Francesa*. Madrid: Alianza, 1970.

____. *L'Impressionisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1974.

GARB, Tamar. *Bodies of Modernity: Figure And Flesh in Fin-de-siècle France*. London: Thames & Hudson, 1998.

GUY DE MAUPASSANT. *Bel-Ami*. Paris: Pocket, 2006.

HARRISON, Charles. Impressionism, Modernism and Originality. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernity And Modernism: French Painting in The Nineteenth Century*. New Haven/London: Yale University Press/The Open University, 1993.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. v. 3. Madrid: Guadarrama, 1969.

HAUTECOEUR, Louis. *História Geral da Arte*. t. 3, v. 1. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours: Le Drageoir aux épices*. Paris: UGE, 1975.

____. *L'Art moderne/Certains*. Paris: UGE, 1976.

____. *Là-bas*. Paris: Le Livre de Poche, 1966.

____. *Marthe: Histoire d'une fille – Les soeurs Vatard*. Paris: UGE, 1975.

____. *Trois primitifs*. Paris: Flammarion, 1967.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël-Gonthier, 1971.

LANKHEIT, Klaus. *Révolution et restauration*. Paris: Albin Michel, 1966.

LETHÈVE, Jacques. *Impressionistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin, 1959.

LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *Henri Fantin-Latour*. Paris: ACR, 1996.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. London: Thames & Hudson, 1972.

MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*. Torino: Einaudi, 1992.

MARQUES, Luiz (org.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte Francesa e Escola de Paris*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1998.

MATHEY, François. *O Impressionismo*. Lisboa: Verbo, 1972.

MITTERAND, Henri. *Zola et le naturalisme*. Paris: PUF, 1986.

MONNERET, Sophie. *Cézanne Zola...: La Fraternité du génie*. Paris: Denoël, 1978.

NEGRI, Antonello. *Il realismo*: *da Courbet agli anni venti*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

ENCICLOPEDIA Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. v. 24. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1951.

NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

____. (org.). *Realism And Tradition in Art, 1848-1900: Sources And Documents*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.

REWALD, John. *Histoire de l'impressionisme*. Paris: Le Livre de Poche, 1965. 2 v.

ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth Century Art*. New York/London: W.W. Norton., 1984.

RUBIN, James H. *L'Impressionisme*. Paris: Phaidon, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. *L'arte moderna*. Torino: Einaudi, 1986.

SCHARF, Aaron. *Arte e fotografia*. Torino: Einaudi, 1979.

SERULLAZ, Maurice. *L'Impressionisme*. Paris: PUF, 1967.

SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory*, *Technique and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1984.

SIMMEL, Georg. *Saggi di estetica*. Padova: Liviana, 1970.

SMITH, Paul. Literature and Art. Disponível em: <http://www2.warwick.ac.uk/>. Acesso em: 15 jun. 2010.

TAINE, Hipólito. *La Naturaleza de la Obra de Arte*. México: Grijalbo, 1969.

THE DICTIONARY OF ART. London: MacMillan, 1996.

VALÉRY, Paul. *Degas, danse, dessin*. Paris: Gallimard, 1983.

VENTURI, Lionello. *La via dell'impressionismo*. Torino: Einaudi, 1970.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange. Préface. In: ZOLA, Émile. *L'Oeuvre*. Paris: Le Livre de Poche, 2008.

WELLEK, René. *História da Crítica Moderna: 1750-1950*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Herder/Edusp, 1972. v. 4.

ZOLA, Émile. *Mes haines: Causeries littéraires et artistiques*. Paris-Genève: Ressources, 1979.

____. *L'Oeuvre*. Paris: Le Livre de Poche, 2008.

____. *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*. Paris: Garnier- Flammarion, 1970.

____. *Thérèse Raquin*. Paris: Le Livre de Poche, 1955.

3. O NATURALISMO NA ARQUITETURA: UMA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA[366]

Anat Falbel

> [...] *a conjuntura cultural rasga o campo em que os acontecimentos de um período determinado se podem interpretar e é precisamente essa conjuntura que apresenta semelhanças com o que hoje se chama modelo ou paradigma, pois seu horizonte cultural de compreensão usa modelos para ordenar e compreender os acontecimentos*[367]

Em 1879, sob a influência de uma abordagem cientificista e experimental, Émile Zola assim reconhecia o espaço da literatura contemporânea,

> a partir deste dia, a ciência invade nosso domínio, como romancistas somos neste momento os analistas do homem, no que diz respeito à sua atuação individual e social [...] eu frequentemente mencionei o método científico aplicado ao romance e ao teatro. A volta à natureza, a evolução naturalista que define o século, leva todas as manifestações da inteligência humana pouco a pouco a uma mesma via científica [...] meu objetivo é provar que se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, ele deve conduzir ao conhecimento da vida passional e intelectual. Trata-se de uma questão de níveis em uma mesma abordagem, da química à fisiologia, e a seguir da fisiologia à antropologia e sociologia. O romance experimental é o objetivo[368].

Identificando o novo paradigma e, nesse sentido, a conjuntura cultural do seu tempo, o escritor francês apontava, a partir de seu campo de atuação, que o processo científico na literatura era operado na dinâmica entre a observação e a experimentação do homem: "toda a operação consiste em tomar os fatos da natureza, estudar o mecanismo desses fatos aplicando sobre eles as modificações das circunstâncias e do meio sem jamais desprezar as leis da natureza [...] ao final se dá o conhecimento do homem, o conhecimento científico, na sua ação individual e social"[369].

Efetivamente, o método experimental identificado por Zola no romance foi operado também na arquitetura, para a qual a natureza serviu como modelo, e o projeto, como síntese da experimentação e contribuição individual do gênio e da invenção do arquiteto. Considerando o envolvimento de Zola com as questões do espaço na narrativa literária, bem como a sua cumplicidade com o arquiteto Frantz Jourdain (1847-1935)[370], e mesmo as afinidades posteriores surgidas a partir do caso Dreyfuss (1898) com os pensadores socialistas, que resultaram na criação da *La Crêcherie*, a cidade ideal sob a forma de utopia descrita em seu *Travail* (1901), nos sentimos à vontade para parafrasear Zola, sugerindo que, assim, como o romancista, o arquiteto naturalista fez uso do método experimental buscando "modificar a natureza sem sair da natureza"[371].

Efetivamente, se considerarmos que, ao fazer uso da palavra "naturalismo" para designar a sua estética, Zola não pretendia definir as características estilísticas internas a uma obra mas a "justeza da relação de imitação que esta mantinha com aquilo que lhe era externo" ou a sua "adequação à realidade"[372] – tanto as suas formulações como o seu modelo analítico apresentam-se como chaves instrumentais no entendimento das distintas expressões e desenvolvimentos teóricos assumidos pela arquitetura no período compreendido entre o final do século XVIII e o final do século XIX, quando foram esboçadas as grandes promessas do século seguinte. Conforme apontou em sua *L'Oeuvre* (1889), o amanhecer do novo século traria consigo uma nova ordem social, possibilitando a regeneração das artes já então elevadas ao nível das ciências, assim como o desenvolvimento de novas formas de expressão precisas e verdadeiras servindo e simbolizando a nova sociedade[373]:

> certamente todas as artes tinham como objetivo seguir juntas e evoluindo; aquilo que estava provocando tais mudanças na literatura, na pintura e mesmo na música, também estava levando à revisão da arquitetura. Se havia um século no qual a arquitetura deveria alcançar um estilo próprio seria aquele que em breve começaria, um novo século, novas bases para qualquer reconstrução [...] bases criativas para novos homens. Abaixo com os templos gregos; não haveria mais uso ou lugar para eles na sociedade moderna! Abaixo com as catedrais góticas; a crença nas lendas estava morta! Abaixo com as colunatas delicadas e os bordados da Renascença, aquele revivalismo clássico cruzado com a arte medieval, que produziu joias arquitetônicas que, no entanto, não poderiam jamais abrigar a democracia moderna! O que se fazia necessário era uma fórmula arquitetônica adaptada a democracia, com o poder de expressá-la na pedra, uma construção que pudesse ser entendida como parte da democracia, algo grandioso e simples, a espécie de coisa que já se havia afirmado nas estações de ferro e nos pavilhões dos mercados, a sólida elegância das vigas metálicas, desenvolvidas e refinadas, elevadas mais adiante ao *status* da beleza genuína[374].

A mudança do modelo nas artes e na arquitetura constituiu um processo esboçado há algumas décadas. Ainda antes de Zola, o historiador Jules Michelet (1798-1874), em seu texto *L'Insecte* (1857), Livro II, capítulo 15 – "De la rénovation de nos arts par l´etude de l'insecte" – já criticava as artes esgotadas de sua época que buscavam segurança nos debates estilísticos de outros tempos, "seja na erudição, nas artes de outras épocas ou no passado, ao contrário de buscar fontes vivas de inspiração na natureza"[375]. Michelet destacava a infinita beleza da natureza, apontando a importância de sua observação, até o nível microscópico, para o desenvolvimento criativo das artes e da arquitetura[376]. Para o historiador francês, a beleza das formas vivas não se resumia à superfície como acreditava a antiguidade, mas era mais profunda, como exemplificado por alguns órgãos internos[377]. Antecipando-se ao método da observação e experimentação preconizado por Zola na literatura, Michelet sugeria que a contemplação dos seres vivos constituía uma fonte de inspiração para as formas ideais que "assim transformadas, não mais como na natureza [...] serão mais fantásticas e maravilhosas, como aquelas que deseja

a criança adormecida, como a joia fruto do desejo da jovem senhora, ou como deseja a jovem mãe grávida em seus sonhos"[378].

Henri Mitterrand, o crítico da literatura realista e da própria obra de Zola, identificou a presença do realismo e sua variante naturalista em todos os tempos a partir do conceito de mimese[379]. Efetivamente, a mimese da natureza no campo da arquitetura foi identificada muito antes de Calímaco[380] – aquele que, segundo o relato de Vitruvius, estabeleceu os princípios da ordem coríntia após passar pelo túmulo de uma jovem cidadã de Corinto, onde observou os efeitos das folhas e raízes de acanto que envolviam o cesto ritual depositado no seu centro[381]. As analogias e associações entre os artefatos humanos e a natureza apresentam uma longa tradição conforme sugeriu em seu tratado o reverendo Pierre le Brun em sua referência ao anatomista e fisiologista inglês Thomas Willis (1625-1675), para quem o cérebro humano podia ser comparável a uma cidade dividida em alguns quarteirões de casas, estradas, e praças "[segundo] uma passagem de Hipócrates, que chamou o cérebro de grande cidade, uma metrópole"[382]. Sendo assim, as formulações de Michelet devem ser compreendidas no contexto dos debates surgidos ainda no século anterior, quando o conceito idealista da imitação dos antigos foi sendo substituído gradativamente por uma visão científica que buscava, através da coleta, descrição, organização, e toda sorte de associações, as leis do desenvolvimento e da geração formal subjacente à diversidade presente na natureza[383].

Os Primeiros Passos de uma Abordagem Naturalista

Se os primeiros passos dessa conjuntura cultural podem ser identificados ainda no século XVI, particularmente com a "descoberta" da fauna e da flora do novo mundo[384], a primeira metade do século XVIII testemunhou a retomada dos escritos aristotélicos dedicados à biologia e o interesse pelo chamado "primitivismo". Este último foi acompanhado pelo surgimento de disciplinas como a História e seus derivativos – a História Sagrada, a História Civil e a História Natural, no interior da qual se inscreviam as ciências físicas (Zoologia, Física, Astronomia, Meteorologia, Cosmologia, Botânica, Mineralogia e Química), além das artes e da arquitetura[385]. O primitivismo de Jean-Jacques Rousseau advogava um retorno à natureza e às origens como garantia da autenticidade de pensamento e sentimento[386]. No entanto, para Rousseau e seu pares a ideia de origem não se apresentava como uma verdade antropológica, histórica, ou o retorno a um estado efetivo, mas um critério diretivo que reconduziria o homem à condição de ordem e justiça[387], ou então, como expressou D'Alembert[388], a uma análise lógica dos princípios e do progresso do conhecimento, remontando às origens e à geração das ideias do homem. Frente àquilo que consideraram como dependências culturais repressivas e deformadoras, os enciclopedistas identificaram na necessidade o indutor do contato com a natureza, acreditando que a aderência ao modelo primitivo permitiria a recuperação dos princípios essenciais e necessários para a renovação das artes e da sociedade. Essa elaboração teórica pode ser ilustrada pela racionalidade tecnológica e construtiva do ambiente criado a partir de objetos naturais ou recuperados no qual se deslocava a personagem-título *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe, posteriormente emulado por Rousseau na figura de Emílio[389].

Portanto, da mesma forma que o filósofo Étienne Bonnot de Condillac associou a origem das artes e da linguagem à necessidade de instrução dos povos determinada pela religião, pelas leis e pela memória, o seu amigo, o abade Charles Batteux, também procurou explicar as origens da arquitetura a partir da necessidade, salvaguardando o princípio da mimese da natureza, mesmo que entendendo-a como a "belle nature" ou uma natureza idealizada:

> o primeiro inventor das artes é a necessidade, o mais engenhoso de todos os mestres, aquele cujas lições são mais ouvidas. Lançado em seu nascimento [...] nu sobre a terra nua, tendo fora de si o frio, o calor, a umidade, o choque de outros corpos, e dentro de si a fome, a sede [...] o homem não poderia permanecer muito tempo sem reagir [...] forçado a procurar os meios; ele os encontrou [...] aperfeiçoou para tornar seu uso mais seguro [...] a indústria e o gosto foram acrescidos dia a dia [...] seja para consolidar o edifício, seja para embelezá-lo, formou-se com o tempo essa série de preceitos a que chamamos Arquitetura, a arte de tornar as moradias sólidas, cômodas e decentes[390].

As mesmas primícias lógicas fundamentaram as elaborações de Marc-Antoine Laugier

(1713-1769) em seu livro *Essai sur l'architecture* (1753), no qual o abade, historiador e filósofo denunciava os excessos da arquitetura barroca do seu tempo, reescrevendo a teoria da mimese a partir do mito do nobre selvagem[391], identificando, portanto, as origens da arquitetura exclusivamente no instinto natural, nos sentidos e nas necessidades do homem diante da ação dos fenômenos naturais. Como resultado, a cabana original descrita por Laugier, conformada à narrativa do surgimento da arquitetura da tradição vitruviana, apresentou-se como uma "imitação dos procedimentos da natureza"[392], um princípio e um modelo para "todas as magnificiências da arquitetura"[393]:

> alguns galhos caídos na floresta são os materiais disponíveis à sua intenção. Ele escolhe quatro dos mais fortes que levanta perpendicularmente e que dispõe em um quadrado. Acima deles, ele coloca outros quatro transversalmente; e sobre estes dispõe outros que se inclinam aproximando-se em suas extremidades nas duas pontas. Essa espécie de telhado é coberta de folhas apostas para que nem o sol ou a chuva possam penetrar, e assim o homem está abrigado[394].

Assim, do mesmo modo que Rousseau na antropologia ou Locke na filosofia[395], Laugier sugere um constructo artificial indicativo dos elementos compositivos essenciais da ordem arquitetônica – colunas, entablamento e frontão[396] – ditados pela necessidade, considerando que os elementos acrescidos por capricho constituíam defeitos ou licenças; estas últimas uma expressão que, na antiga teoria da arquitetura, identificavam os caracteres ornamentais que não eram consagrados pela Antiguidade[397]. A redução aos elementos compositivos essenciais, com a eliminação do supérfluo e das demais referências às raízes sociais ou códigos de representação da arquitetura proposta por Laugier, permitia um número infinito de combinações formais a partir de permutações geométricas com precisão, clareza e disciplina[398]. A mesma formulação seria retomada posteriormente pelo arquiteto J.N.L. Durand (1764-1834) como um método de representação gráfica fundamental para o ensino acadêmico em todo mundo até a primeira metade do século XX[399], do mesmo modo que a noção de necessidade, que percorreria uma longa trajetória, seja na história da arte seja na história da arquitetura.

Portanto, a ideia de mimese operando uma natureza abstrata permeou a conjuntura cultural do período, fundamentando a busca por um passado ideal como instrumento crítico[400] e critério diretivo purificador das artes e da arquitetura a partir de dois conceitos de longa incidência tanto nas artes como na arquitetura. Efetivamente, em 1783, em sua obra *L'Ordre français dans la nature*[401], o engenheiro Ribard de Chamoust identificou as origens da arquitetura na cabana primitiva real ou imaginária, definindo ao mesmo tempo os conceitos de tipo e arquétipo, exemplificados respectivamente pela coluna e pela árvore, conforme escreveu:

> Eu entendo pela palavra "tipo" as primeiras tentativas do homem de dominar a natureza, tornando-a adequada para as suas

necessidades, adequada para seus usos, e favorável aos seus prazeres. Os objetos perceptíveis que o artista escolhe com justeza e razão da Natureza para iluminar e ao mesmo tempo fixar as chamas de sua imaginação, eu chamo de "arquétipos".[402]

Pouco depois, frente ao confronto contemporâneo entre o apelo à razão dos neoclassicistas e as invenções ornamentais do rococó que exploravam a forma natural das plantas, conchas e *rocaille* – ambas as tendências pretendendo invocar a natureza como garantia de excelência e autoridade arquitetônica[403] – o arquiteto Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) retomou o conceito de tipo em seu *Le Dictionnaire de L'Architecture* (1788-1823) para discutir tanto a origem da arquitetura como a própria mimese. Buscando identificar as confluências e as possibilidades de uso do conceito em outros campos do conhecimento[404], Quatremère indicou as diferenças entre a imitação "metafórica" ou o modelo imaginativo, e a imitação positiva como uma cópia idêntica[405], sugerindo que as origens do tipo na arquitetura poderiam ser encontradas não somente na natureza, mas também na história e nos monumentos da arte:

a palavra "tipo" se apresenta menos como a imagem de algo a copiar ou imitar inteiramente que a ideia de um elemento que deve ele mesmo servir como uma regra para um modelo [...]; um modelo [...] é um objeto que deve ser repetido como tal; o tipo, ao contrário, é o objeto a partir do qual [o artista] pode conceber obras de arte que podem não ter semelhança entre si[406].

A transferência de conceitos entre as ciências e as artes, que marcou a cosmovisão do período, emprestou à ideia de tipo arquitetônico ainda um segundo significado: a referência ao caráter, noção que intermediou a relação entre a forma do edifício e a sua função. Nesse sentido, mencionamos particularmente as teorias classificatórias do universo das plantas e dos animais desenvolvidas por Carl Linnaeus em *Sistema Naturae* (1735), a partir de conceitos como classe, ordem, gênero e espécie, e a *Histoire naturelle, générale et particulière* (1749-1788) de George-Louis Leclerc, o conde de Buffon, que destacou a importância do estudo comparativo e da apreensão das relações de semelhança ou diferenças entre os objetos do universo. Influenciado por ambas as formulações, o arquiteto Jacques-François Blondel (1705-1774), em seu *Cours d'architecture* (1749), apontava as diferenças entre edifícios públicos, privados e sacros utilizando a noção de caráter ou "gênero": "todos os diferentes tipos de produção pertencentes à arquitetura devem carregar a impressão da intenção particular de cada um, cada edifício deve possuir um caráter que determina a sua forma geral, afirmando aquilo que ele é"[407].

O próprio Quatremère, em sua *Encyclopedie Méthodique. Architecture* (1788-1820), dedicou um verbete à ideia de caráter, observando que ela permeava a relação entre os objetos

e a natureza – esta última entendida no seu sentido mais amplo como um "sistema global ao qual o universo está subordinado, assim como causas acidentais que são parte e complemento desse sistema"[408]. Para ele, o caráter dos homens e dos objetos do universo – e, portanto, da arquitetura – era dependente do meio ambiente físico, do clima e da política.

Para Quatremère e seus contemporâneos das Luzes, a noção de caráter na arquitetura foi entendida como uma fisionomia particular que se manifestava nas qualidades aparentes e exteriores ao edifício, impressionando o observador e afirmando a sua destinação ou função, do mesmo modo que para os naturalistas do período o caráter era revelado através dos sinais externos, conforme os estudos e desenhos dedicados às expressões faciais dos macacos esboçados pelo pastor e poeta Johan Kasper Lavater (1741-1801). Enquanto em ambos os casos a análise comparativa constituía um instrumental essencial, especificamente no campo da arquitetura essa análise seria feita como uma reflexão sobre a história, que foi aprofundada ao longo do século XIX.

A Abordagem Científica

A mudança dos paradigmas fundados não mais na descrição superficial e na nomenclatura de classes, ordens e gêneros entendidos como simples abstrações[409], mas sim como expressão das "semelhanças e diferenças estruturais"[410] que se apresentavam no reino mineral, vegetal e animal, deu-se entre o final do século XVIII e os inícios do século XIX, a partir dos desenvolvimentos das ciências naturais e sua incidência no campo das artes e da arquitetura em termos metodológicos e linguísticos.

Enquanto os sansimonianos propunham o entendimento da história como uma progressão entre períodos "críticos" e "orgânicos", sugerindo que a história humana obedecia regras verificáveis do mesmo modo que o campo das ciências naturais, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) cultivava suas coleções e desenvolvia seus estudos no campo das artes e das ciências naturais, considerando que tanto uma como a outra deveriam ser observadas a partir de uma mesma abordagem que ele denominou de método genético. Para o humanista alemão, existia uma conexão direta entre natureza e arte, ambas devendo ser entendidas como *Wissenschaft*, um campo ordenado e coerente definido por estudos empíricos e racionais que tinham como objeto a definição de uma metodologia de pesquisa[411]: "neste momento vejo a arte da mesma forma que vejo a natureza [...] arquitetura e escultura e pintura são para mim o mesmo que a mineralogia, a botânica e a zoologia"[412]. A postura de Goethe frente à arte e à natureza implicou no uso de uma terminologia comum perpassando tanto os seus escritos sobre arte e arquitetura como sobre fisiologia, anatomia e história natural, com expressões como *Typus*, *Gestalt*, *Form*, *Bildung* e *Stufenfolge*, assim como a própria palavra metamorfose utilizada para descrever as transformações de uma estrutura durante o seu desenvolvimento.

Por outro lado, conforme observado por Steigerwald, o entendimento das formas das plantas e o modelo organizacional proposto por Goethe na ciência da morfologia – "uma teoria da forma (*Gestalt*), da formação (*Bildung*) e da transformação (*Umbildung*) dos corpos orgânicos" – tinha como fundo uma sensibilidade estética que enfatizava a imagem (*Bild*)[413].

Mesmo que as investigações de Goethe acerca da morfologia não tenham alcançado diretamente os teóricos da arquitetura de sua geração, elas foram popularizadas através do seu discípulo Alexandre von Humboldt (1769-1859) e da estreita e original colaboração deste último com o arquiteto Karl Friederich Schinkel (1781-1841). Schinkel tinha como projeto um livro de textos no formato de uma morfologia comparada de edifícios[414]. As afinidades entre

Schinkel e Humboldt com relação aos desenvolvimentos da história natural e às pesquisas de Goethe sobre a formação dos cristais e a morfologia das plantas resultaram no projeto da Bauakademie de Berlim (1832-1835). Construído para abrigar a escola de arquitetura, o edifício foi considerado por Barry Bergdoll como um manifesto do diálogo entre a história humana e a história natural, cujo interior distinguiu-se pela busca de uma expressão formal para a arquitetura moderna do período do romantismo alemão[415]. O edifício apresentava uma estrutura inovadora, construída inteiramente em tijolos, com fechamentos do mesmo material e ornamentação em terracota. Esta última era entendida como parte integral da estrutura, ou seja, derivada da natureza essencial da construção associada às formas tectônicas e às harmonias criadas pelos tijolos de diferentes cores. As molduras das envasaduras fabricadas em terracota representavam em imagens a descoberta das formas e das ordens da arquitetura, enquanto os elementos iconográficos apostos aos batentes das portas apontavam para uma pesquisa no interior do sistema organizativo do universo natural. Ao identificar a arquitetura entre as atividades construtivas da humanidade, ou então, como uma continuidade da natureza, Schinkel sugeriu um paralelismo entre o desenvolvimento das formas da arquitetura e o desenvolvimento das formas naturais[416], relacionando a história da arquitetura e a história do mundo natural a partir da busca comum pela unidade generativa e formal. A mesma abordagem foi justificada por Alexander von Humboldt em seu *Cosmos*, considerando a existência de uma cadeia de conexões interligando natureza e humanidade no tempo, assim como a história revelava:

> o resultado mais nobre e importante do estudo dos fenômenos físicos, não apenas no que diz respeito à sua influência nas necessidades materiais da vida, como no desenvolvimento intelectual da humanidade, é o conhecimento da cadeia de conexões através da qual as forças naturais são interligadas, tornando-se mutuamente dependentes uma da outra; é a percepção dessas relações que exalta nossa visão e enobrece nosso prazer. No entanto, tal resultado somente pode ser alcançado como fruto da observação e do intelecto, combinado com o espírito do tempo, no qual estão refletidas as várias fases do pensamento. Aquele que busca a corrente de nosso conhecimento ao longo dos tempos passados até a sua fonte primitiva apreenderá da história como, por milhares de anos, o homem labutou entre as sempre recorrentes mudanças da forma, para reconhecer a invariabilidade das leis naturais, submetendo gradualmente pela força da mente grande parte do mundo físico ao seu domínio. Ao interrogarmos a história do passado, traçamos o misterioso curso das ideias recuando ao primeiro vislumbre da percepção de uma mesma imagem do Cosmos, ou um todo ordenado que nos tempos primitivos revelou-se à mente humana de forma vaga e obscurecida, e agora, como resultado de uma longa e laboriosa observação, revela-se completamente para o intelecto amadurecido da humanidade[417].

O círculo de influências exercido por Alexander Von Humboldt, a partir da Academia de Ciências Prussiana, pode ser comparado ao círculo de cientistas, artistas e pensadores de diferentes origens e espírito cosmopolita – conforme definido por Kant[418] – que gravitavam ao redor de George Cuvier (1769-1832) no Muséum d'Histoire Naturelle, de Paris. Conforme sugeriu Barry Bergdoll[419], ambas as instituições atuavam como epicentros da pesquisa em

história natural, adotando uma perspectiva comparativa ampla que englobava tanto os fenômenos naturais como os sociais, acabando por incidir profundamente sobre as artes e particularmente sobre o pensamento arquitetônico em toda a Europa.

A obra de George Cuvier teve um papel particularmente importante. Utilizando o instrumental da anatomia comparada, o naturalista francês propôs a construção de uma taxonomia do reino animal a partir da sua organização externa e estrutura interna, identificando ordens, famílias, gêneros e espécies[420]. No entanto, Cuvier também destacou que o seu método "quando bem logrado se aplica com vantagens infinitas aos estudos mais estrangeiros à história natural. Toda discussão que exige uma classificação dos fatos, toda pesquisa que exige uma distribuição de temas se faz segundo as mesmas leis"[421]. Cuvier descreveu a sua perspectiva metodológica utilizando o edifício como metáfora de um modelo organizacional, no qual a natureza articulava-se como uma imensa rede tridimensional, "uma multiplicidade de afinidades distribuídas entre os seres naturais [...] [que] não excluem nenhuma das relações e ligações que unem um organismo a outros mais afastados ou mais próximos entre si"[422].

Por inúmeras ocasiões, ao longo de sua obra inacabada, *Der Stil* (1861-1863), o arquiteto e teórico alemão Gottfried Semper (1803-1879) sugeriu analogias com as hipóteses teóricas e metodológicas de pelo menos dois dos textos seminais de Cuvier – *Leçons d'anatomie comparée* (1805) e *Discourse sur les révolutions de la surface du globe* (1812)[423] – este último resultado da polêmica travada com Geoffrey St Hilaire. Ao reconhecer que os desenvolvimentos da arte e da arquitetura não se faziam de forma contínua, mas apresentavam rupturas e descontinuidades de modo que monumentos pertencentes às culturas paralelas ou sucessivas poderiam se opor de forma consciente e pronunciada[424], Semper retomava uma das formulações-chave de Cuvier sobre a formação da superfície e da natureza do planeta como resultado de períodos de grandes descontinuidades identificadas por inúmeras catástrofes ou revoluções naturais[425]. Concomitantemente, o modelo da anatomia comparada proposto por Cuvier, distinguindo o reino animal em quatro planos irreduzíveis – vertebrados, moluscos, articulados e zoófitos –, também inspirou a genealogia semperiana das manifestações visíveis da arquitetura segundo uma disposição quadrangular representada pelo fogo central ou lareira, pela cobertura, pelo revestimento ou a membrana envoltória da edificação e pela fundação ou terrapleno[426]. A formulação dos quatro elementos da arquitetura por Semper foi justificada a partir da secular concepção de "necessidade", presente em conterrâneos como Winckelmann e Goethe, e articulada à noção de meio ambiente, de modo que a classificação, combinação e

hierarquização desses elementos acabou por criar referências como o clima, a raça e a natureza do solo[427]. Os conceitos de necessidade e meio ambiente também permitiram ao historiador alemão propor associações entre os elementos arquitetônicos e as diferentes atividades industriais da humanidade, de tal modo que ao redor da lareira – primeira ideia arquitetônica ou resposta à necessidade original do homem como ser social[428] – teriam surgido a cerâmica e, em seguida, a metalurgia; a cobertura e seus elementos complementares teriam favorecido o desenvolvimento das técnicas em madeira e a carpintaria, a tectônica; enquanto a membrana de fechamento estaria na origem da arte têxtil; e finalmente o terrapleno seria a causa do desenvolvimento das obras hidráulicas e da alvenaria, a chamada esterotomia[429].

Efetivamente, as afinidades de Semper com as ciências naturais foram claramente expostas nos primeiros parágrafos do *Prolegomena* de seu *Der Stil* (1860-1863), nos quais ele destacava as descontinuidades no campo das artes como resultado de transformações incidentais ao longo da história:

> junto ao brilhante espetáculo formado por nuvens de estrelas cintilando docemente, o céu noturno testemunha igualmente a existência de astros antigos, extintos e dispersos em todo o sistema, e de nebulosas formando-se a redor de um núcleo, enfim os estados transitórios entre a destruição e a renascença.
> A mesma analogia é conveniente para os fenômenos de mesma natureza que se apresentam no horizonte da história da arte, chamando a atenção para as condições de transição de um mundo artístico para o informal, ou no curso de uma renascença.
> Os fenômenos de degenerescência nas artes, assim como os processos mais misteriosos pelos quais uma nova vida artística renasce de suas cinzas a partir da destruição do antigo[430].

Viollet-le-Duc

Além da particular conjuntura cultural que envolveu a Europa, as afinidades de Semper com os círculos da intelectualidade francesa, resultado de suas inúmeras passagens por Paris, permitem entender os paralelismos de sua abordagem com aquela do arquiteto e historiador francês Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Conforme sugeriu Roland Recht[431], as iniciativas de Viollet-le-Duc tanto no campo da restauração de monumentos arquitetônicos como no campo teórico, eram certamente conhecidas por Semper, destacando-se ainda que o *Entretiens sur l'architecture* do arquiteto francês começou a ser publicado em 1858, ainda antes do *Der Stil*.

As formulações teóricas de Viollet-le-Duc foram desenvolvidas utilizando os conceitos de "verdade" e "utilidade" aplicados ao edifício conforme escreveu: "jamais mentir à necessidade, à ordem imposta por essa última, aos meios que fornecem o material para a construção, às necessidades da estrutura [...] nada existe na arquitetura que não tenha a sua razão de ser ou justificativa"[432]. Ambos os conceitos ainda foram instrumentais em sua crítica ao ensino da Academia de Belas Artes, e à postura dos arquitetos contemporâneos preocupados em agradar o olhar do espectador enquanto torturavam as necessidades originais do edifício.

Se no espaço da arquitetura o conceito de necessidade, ou o "credo funcionalista", já operado por Semper implicava para Viollet-le-Duc uma teoria do meio ambiente, entendida no seu sentido mais amplo e conjugada à noção de espírito do tempo, devemos destacar no espaço da cultura as afinidades entre as formulações do arquiteto francês e as elaborações do naturalista Émile Zola. Efetivamente, Zola também compreendeu as manifestações artísticas como resposta ao espírito da época, fazendo uso das noções de "verdade" e "necessidade", bem como de uma elaboração própria da ideia de meio ambiente em sua campanha pelo teatro naturalista – aquele do "homem real, com seu sangue e seus músculos"[433] – contra a retórica e a abstração que ele acreditava presentes não somente na tragédia clássica e no drama romântico, mas também na própria arte, como escreveu em comentário sobre a exposição de pintura de Paris de 1875: "Manet é um artista contemporâneo [...] ele desenha pessoas assim como as vê na vida real, nas ruas, ou em suas casas em situações ordinárias, vestidas de acordo com a nossa moda, em uma palavra – contemporâneas [...] [Fantin-Latour] é muito simples e verdadeiro, nada é inventado, ambas as personagens são capturadas assim como na vida real."[434]

As afinidades entre as discussões no campo da cultura e da arquitetura são particularmente

evidenciadas na abordagem analítica proposta por Viollet-le-Duc para o edifício a partir de suas respectivas partes. Essa mesma abordagem foi entendida pelo filósofo Hubert Damisch como a qualidade epistemológica mais importante da contribuição do arquiteto francês[435]. Para Damisch, Viollet-le-Duc buscou decifrar os princípios lógicos da organização geral da edificação examinando os elementos que a compõem e identificando o desenvolvimento do sistema segundo as regras de articulação que subordinam os elementos e suas partes componentes, entendidos cada qual como um organismo arquitetural, ou uma unidade estrutural. Desse modo, a evolução morfológica de um elemento ou uma unidade estrutural qualquer traduzia a evolução morfológica da estrutura como um todo, que resulta de uma nova subordinação ou hierarquia.

FIG. 53: Desenho de Eugène Viollet-le-Duc para uma sala de concerto, 1864.

O filósofo francês foi ainda mais além em sua elaboração, sugerindo que mesmo fazendo uso da linguagem dos naturalistas através de metáforas e analogias, Viollet-le-Duc utilizou a linguagem do estruturalismo moderno, propondo o modelo da catedral gótica como instrumento conceitual próprio para revelar a relação estrutural que uniu as múltiplas realizações de um período, o campo comum em que estas últimas se sucederam e a problemática do conjunto no horizonte das experiências singulares[436]. Ao denunciar o ensinamento acadêmico centrado na aparência dos edifícios, o assim chamado envelope superficial, e nas regras do ordenamento da

composição que ignoravam a lógica real sobre a qual repousava a arte da construção, Viollet-le-Duc destacava que a beleza do edifício não era medida pela qualidade do envelope – mesmo que a noção fizesse sentido na medida em que se tratava de arquitetura e não somente de construção –, mas implicava, ao contrário, na noção de verdade ou na adequação da forma a uma realidade, presente não apenas na esfera do Belo em si – em princípios de ordem transcendentais, como as regras da harmonia, das proporções e da simetria, ou mesmo da tradição – mas, ao contrário, em uma realidade de ordem propriamente estrutural.

Nesse aspecto, para Viollet-le-Duc, a lógica que presidia o tratamento das formas e a sua combinação dizia respeito a uma ordem de relações concretas, necessárias e materiais, pertencentes ao campo da mecânica construtiva. Para o arquiteto, cada estilo arquitetônico articulava-se em função de um conjunto de princípios construtivos, bem como de sistemas estruturais que constituíam a especificidade de sua armadura lógica[437]. Com efeito, a análise de Damisch das elaborações teóricas de Viollet-le-Duc sobre a arquitetura sugere afinidades entre as formulações do arquiteto e aquelas explicitadas por Zola no prefácio de *Theresa Raquin*[438]. Nesse contexto, poderíamos novamente parafrasear Zola sugerindo que, ao contrário de uma arquitetura metafísica, o método científico de Viollet-le-Duc buscou compreender a arquitetura na sua fisiologia, analisando a estrutura/natureza do edifício não a partir de seu caráter, mas de seu temperamento, ou do seu mecanismo e das modificações às quais este último estava exposto, na sua conformidade com o meio e as circunstâncias[439].

Nesse momento abrimos um parêntese para comparar as associações sugeridas por Damisch entre a abordagem metodológica de Viollet-le-Duc durante o século XIX e o estruturalismo, e as análises estruturalistas do filósofo Roland Barthes a respeito da contribuição da nova perspectiva visual do século XIX para o entendimento do espaço urbano. Conhecida como a visão do olho de pássaro, a nova perspectiva imaginada pelos românticos e concretizada com a construção da Torre Eiffel, em 1881 (pelas mãos de um dos herdeiros de Viollet-le-Duc, o engenheiro Gustave Eiffel), possibilitou, conforme Barthes, "ultrapassar a sensação e ver as coisas na sua estrutura". Para Barthes, o panorama que se oferecia do alto da torre permitia a reconstituição do tecido urbano a partir de um esforço intelectual que subdividia, identificava, associava e relacionava objetos, lugares e espaços, decifrando a história de seu desenvolvimento e seus espaços funcionais, revelando a estrutura geográfica, histórica e social do espaço parisiense[440].

Mesmo que os textos franceses contemporâneos dedicados à arquitetura não façam qualquer

referência a uma arquitetura natural ou a uma história natural da arquitetura, do mesmo modo como observamos em relação à obra de Semper, as analogias e metáforas utilizadas por Viollet-le-Duc e seus contemporâneos, como Henri Labrouste (1801-1875) ou Léonce Reynaud (1803-1880)[441], identificam a filiação no que diz respeito à cosmovisão do período e às expressões empregadas tanto pelos naturalistas estudiosos das ciências naturais (Cuvier, Lamarck ou Geoffroy-Saint-Hillaire), como pelos teóricos, escritores e críticos que dissecavam a "besta humana". Envolto pelo espírito do positivismo, Viollet-le-Duc ainda reafirmaria a ideia de evolução e progresso ao explicitar o seu método de análise de um edifício, no *Entretiens sur l'architecture* (1858-1872):

> ao examinamos os edifícios antigos observamos que constituem obras completas [...] Se queremos compreende-las em todas as suas partes somos obrigados a proceder na ordem inversa daquilo que foi produzido [...] devemos iniciar do resultado último averiguando sucessivamente o projeto e o programa, e os meios de execução; *devemos dissecar o edifício* [...] e verificar [...] as relações que existem entre aquele resultado aparente [...] os métodos e causas que determinaram a sua forma [...] [esse] é o melhor exercício [...] se desejamos aprender a desenhar e criar. Para alcançar a síntese, devemos necessariamente passar pela análise [...] é importante reconhecer a longa série de esforços que desenvolveram novos princípios e métodos, e considerar todo trabalho humano como parte da cadeia cujas conexões se fazem em uma ordem lógica[442].

A incidência da obra, e particularmente do método de dissecção de Cuvier ao longo do *Entretiens*, comparece de forma explícita em dois capítulos do livro *Histoire d'un dessinateur* – "Une leçon d'anatomie comparée" e "Deuxième leçon d'anatomie comparée"[443] – nos quais Viollet-le-Duc propôs técnicas de desenho a partir da observação minuciosa da estrutura externa e interna de um objeto ou fenômeno, ou da sua "dissecção", buscando identificar relações e princípios organizativos únicos, do mesmo modo que Cuvier. Portanto, concordamos com a elaboração de Bernard Thaon de que a obra teórica de Viollet-le-Duc operou para além da identificação das diferentes formas arquitetônicas – para ele, objeto da arqueologia – na busca dos princípios lógicos que justificavam a forma arquitetônica como resultado de uma abordagem racional e científica e não simplesmente como um fenômeno natural. E se para Cuvier "todas as partes de um corpo vivo estão relacionadas; não podendo agir de forma individual mas como um todo, [...] separar uma delas da massa, é [...] modificar inteiramente a sua essência", do mesmo modo, para Viollet-le-Duc o edifício formava uma entidade para cuja existência contribuíam todas as partes[444].

Nesse sentido, o edifício era assimilado a um ser vivo, um corpo composto como um organismo – donde o conceito de uma arquitetura orgânica – no qual "cada membro dessa arquitetura é o resultado da necessidade daquela estrutura, assim como no reino vegetal e

animal não existe forma ou processo que não seja resultado da necessidade do organismo"[445], ao mesmo tempo que o corpo era assimilado ao edifício: "[como] a estrutura destinada a receber os músculos que permitem fazer funcionar a mecânica, e os nervos responsáveis por transmitir as ordens para todos os lugares, permitindo a consciência das sensações"[446].

Não podemos deixar de mencionar as importantes associações tecidas por Viollet-le-Duc entre a arquitetura e os estudos de geologia. Estes últimos atraíram o arquiteto desde a sua juventude até os últimos anos de sua vida, conforme o testemunho de sua extensa pesquisa sobre o maciço de Mont-Blanc, incluindo um detalhado levantamento topográfico e mais de 450 desenhos, aquarelas de todos os tamanhos, croquis e desenhos topográficos[447]. Os estudos da crosta terrestre foram justificados em função da sua relação metodológica com os estudos da arquitetura, conforme escreveu:

> analisar um grupo de montanhas, com curiosidade, reconhecer a ordem que presidiu o seu crescimento [...] notar a cronologia de seus períodos de formação e sua decomposição, é, sobre uma escala maior ainda, entregar-se a um trabalho metódico de dedução e análise análogo àquele ao qual se dedica o arquiteto arqueólogo prático que estuda um antigo edifício[448].

A conjuntura cultural, que permeou os desenvolvimentos teóricos de Viollet-le-Duc, foi corporificada nas obras de arquitetos franceses como Henri Labrouste e, particularmente, no projeto desse último para a Biblioteca de Sainte Geneviève (1838-1850), um monumento para os livros, que respondia diretamente à famosa asserção de Victor Hugo "isso matará aquilo". O desenho que envolvia o uso de novos materiais como o ferro, sistemas de ventilação, aquecimento e iluminação à gás, assumia o ornamento como derivado da própria construção, como fora proposto por Schinkel para a Baukademie de Berlim (1868) ou, conforme afirmou o arquiteto francês, "a arquitetura é a construção ornamentada"[449]. Para Labrouste em especial, o ferro e o vidro assumiriam tanto um papel estrutural como um papel estético, refletindo "o amor pela verdade" do arquiteto, o seu interesse precoce pelas novas possibilidades construtivas da era industrial[450] e o surgimento de uma arquitetura forjada pelas relações entre as artes e as ciências. Conforme sugeriu Barry Bergdoll, a cobertura tênsil da biblioteca e sua estrutura tinham como referências visuais as pesquisas correntes relativas às formas abstratas presentes tanto na geologia como na morfologia das plantas[451].

FIG. 54: H. Linton, inauguração da nova sala de leitura da Biblioteca Nacional da França, 1868. Projeto de Henri Labrouste.

John Ruskin e os Desenvolvimentos Teóricos da Arquitetura e do Ornamento no Mundo Anglo-saxão

Os temas e as hipóteses operadas na França por Viollet-le-Duc foram compartilhadas com humanistas ingleses como John Ruskin, que também dividiu com o arquiteto francês o entendimento dos edifícios como expressões de períodos e culturas determinadas[452]. Mesmo posicionando-se contra a percepção mecanicista do mundo defendida por Viollet-le-Duc, e recuando da crença no futuro da ciência como instrumento da cultura moderna para uma visão bastante pessimista da sua latente destruição[453], Ruskin incorporou os desenvolvimentos da geo-história compreendendo os estudos da formação da crosta terrestre, de mineralogia e geologia, e os estudos de anatomia, fisiologia e morfologia das plantas e dos animais, tanto em suas abordagens analíticas, analogias e associações como na própria temática, conforme reconheceu: "de todos os escritores da arte [...] nenhum fez tanto uso das ciências físicas como eu"[454].

O olhar inquisidor, descritivo e analítico teve como modelo cientistas como Nicolas Théodore de Saussure e Alexandre Humboldt, apresentando-se na introdução ao célebre texto *As Pedras de Veneza* (1851-1853), em que Ruskin justificava o seu método analítico comparando-o ao estudo das plantas[455]. Ao longo dos três volumes da mesma obra, ele explicitou uma série de analogias com as ciências naturais, por exemplo, entre o estudo dos minerais e a análise do estilo gótico: "temos, portanto, o caráter do gótico submetido à nossa análise assim como o mineral bruto é submetido àquela do químico"[456]. A mesma abordagem destacou-se no breve *The Ethics of the Dust: Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallization* (1866).

No entanto, conforme observou Edward Alexander, analisando as elaborações ruskinianas a partir do *Modern Painters* (1843-1860), apesar de operar o ideal científico da fidelidade ao fato natural como instrumento contra o neoclassicismo na pintura e o subjetivismo na poesia, Ruskin, ao contrário de Viollet-le-Duc, insistiu que a completude e a integridade da percepção artística deveriam ser preservadas dos hábitos analíticos e dissectivos da ciência moderna[457] e, nesse sentido, ele propôs uma "união equilibrada entre a sensibilidade artística e as faculdades científicas"[458]. De fato, ainda no final da década de 1830, em seus primeiros estudos sobre arquitetura publicados no *Architectural Magazine* e editados décadas mais tarde em 1893, como *The Poetry of Architecture*, Ruskin já indicava que a "ciência da arquitetura" constituía uma das mais nobres entre as criações da mente humana. Porém, ela não é

> a ciência da régua e do compasso, pois não consiste unicamente na observação das regras, ou das proporções corretas, mas é, ou deve ser, a ciência do sentimento, [...] um compromisso da mente mais do que do olhar [...] a beleza e a majestade de um edifício dependem menos da capacidade deste de atender a certos preconceitos da visão, do que dos processos de pensamento que ele pode despertar, demonstrando quantas questões intricadas relativas ao sentimento estão envolvidas na construção de um edifício [...] confirmando a verdade da proposição de que nenhum homem pode ser arquiteto se não for metafísico[459].

Entre a publicação de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849) e *As Pedras de Veneza* (1951-1952), Ruskin se dedicou à formulação da arquitetura e de suas artes correlatas como índices da qualidade moral da sociedade, bem como parâmetros da liberdade de expressão do trabalho e da realização intelectual do homem como indivíduo. Nesse contexto, ele iria contrapor as relações engendradas pelas artes e o artesanato da Idade Média à alienação da sociedade moderna da época resultante da industrialização e do pensamento econômico[460], a partir do cotejamento entre a arquitetura do Palácio dos Doges – amálgama das distintas influências culturais presentes no apogeu da civilização veneziana e, portanto, representativo da diversidade da mão de obra formada pelos artesões e construtores responsáveis pela sua edificação – e a arquitetura do Palácio de Cristal de Joseph Paxton (1851), que, mesmo fiel aos materiais e expressiva dos princípios estruturais do edifício, refletia, por sua vez, os perigos do sistema industrial da pré-fabricação, e, nesse sentido, não poderia ser considerada como arte, pois "a ingenuidade mecânica não é a essência nem da pintura nem da arquitetura, assim como a grandeza das dimensões não envolve necessariamente a nobreza do desenho"[461]. Para Ruskin, toda obra resultante de um processo mecânico ou de fundição era ruim ou desonesta[462].

As formulações de Ruskin foram consubstanciadas no projeto dos arquitetos Thomas Newenham Deane (1828-1899) e Benjamin Woodward (1816-1861) para o edifício do Museu de História Natural da Universidade de Oxford, sempre acompanhados de perto pelo teórico inglês. A missão didática do museu era promovida ao mesmo tempo pelo próprio edifício e por suas coleções. Enquanto as molduras e janelas das fachadas externas do edifício foram esculpidas pelos irmãos James e John O'Shea com motivos naturalistas da flora e da fauna terrestre, evocando as fachadas das catedrais medievais, o projeto da estrutura do pátio interno erguido em ferro e vidro foi justificado como contraponto ao utilitarismo da estrutura do Palácio de Cristal de Paxton, com o argumento de que ambos os materiais podiam ser trabalhados e transformados para alcançar uma linguagem formal mais delicada que a pedra, imitando as formas naturais que, segundo Ruskin, garantiam a verdade da arte[463].

Apesar da crítica ao projeto do Palácio de Cristal, a primeira formação de seu arquiteto, Joseph Paxton (1803-1865), havia sido de conservador de jardins e parques. Paxton afirmava

que mais do que as formas, era a própria natureza que fornecia os modelos para as suas estruturas de grandes vãos. O arquiteto fez parte do círculo Art Manufactors, que gravitava em torno de Henry Cole, o reformista e *designer* responsável pela iniciativa da Primeira Exposição Universal de 1851. Os principais temas levantados pelo grupo diziam respeito à relação entre a arte e a indústria, e à questão das potencialidades da produção mecanizada e do uso do progresso científico na renovação do *design*, com uma perspectiva particular sobre os desenvolvimentos da botânica. Contando com a participação de Owen Jones (1809-1847) e Christopher Dresser (1834-1904)[464], os debates alcançaram também os países de fala alemã.

O grupo de Cole pretendia combater a imitação ilusionista e a abordagem naturalista do ornamento defendida por Ruskin tanto em seu *As Pedras de Veneza* como no seminal "O Elogio ao Gótico"[465]. Em seu *Grammar of Ornament* (1856), do qual Dresser participou como desenhista, Owen afirmava que o futuro da arte ornamental estava no conhecimento enriquecido pelo retorno à natureza e ancorado às experiências do passado. Porém, ao contrário de Ruskin, para ele a originalidade do desenho era fruto da abstração dos padrões da natureza. A partir da justaposição de motivos ornamentais de diferentes culturas – desde a islâmica até a chinesa, incluindo mesmo as formas ornamentais da cultura maori –, ele sugeriu que a qualidade do desenho dependia da observação dos princípios que regulavam o arranjo da forma na natureza. E, tomando como exemplo as folhas de acanto, ele argumentou que se o seu uso como ornamento nada tinha de original, existindo desde a antiguidade, ao contrário, a sua utilização na formação do capital da coluna constituía uma nova e original invenção:

> flores ou outros objetos naturais não devem ser usados como ornamentos, no entanto representações convencionais fundadas sobre elas são suficientemente sugestivas para transmitir a imagem à mente [...] a verdadeira arte consiste em idealizar e não copiar as formas da natureza [...] quanto mais copiamos a natureza mais longe estamos de produzir uma obra de arte[466].

Conforme vimos acima, as observações de Owen tinham como alvo direto as elaborações de Ruskin sobre as principais temáticas das artes decorativas, bem como o espaço ocupado por estas últimas no campo das artes em geral conforme consubstanciadas na obra de William Morris, o mais importante discípulo de Ruskin. Sob a influência direta do escritor e crítico de arte inglês, Morris criou a MMF & Cia (1861) como um centro agregador de artistas "de reputação", dedicados às artes decorativas. A firma atuava integrando e envolvendo seus artistas em todas as etapas do produto desde a sua criação até a produção, ou do desenho à manufatura, discutindo o papel do artista na formação do mercado e na educação do gosto do público[467]. Os principais motivos utilizados por Morris estavam relacionados ao mundo natural e, nesse sentido, há a presença de flores, árvores, animais e pássaros, além da água em todas as

suas manifestações e formas, desde as cachoeiras até as fontes palacianas[468].

As Correspondências Entre a Arquitetura e a Natureza na América

> [...] *devemos retornar à natureza, ouvir a sua voz melodiosa* [...] *e quando nosso olhos aprenderem a ver, deveremos reconhecer a grandeza da sua simplicidade* [...] *observar o desenrolar da alma em toda a sua beleza e reconhecer que a beleza da arte viva irá flutuar novamente no jardim de nosso mundo*[469].

A formulação do arquiteto Louis Sullivan (1856-1924) no final do século XIX recupera uma tradição estadunidense do campo da cultura, originalmente manifesta em escritores como Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Henry David Thoreau (1817-1862), Walt Whitman (1819-1892) e Herman Melville (1819-1891), que buscavam novas possibilidades para além da tradição literária imitativa do período colonial[470]. Efetivamente, os escritos sobre arquitetura ligados a essa tradição, como a obra de Leopold Eidlitz (1823-1908)[471], assim como do escultor e filósofo Horatio Greenough (1805-1852), antecederam as formas construídas propondo novas formas adaptadas às forças e valores produzidos pela ciência e pela mecanização, e às suas respectivas funções conforme com a própria natureza:

> vamos consultar a natureza, na certeza de que ela poderá revelar uma mina jamais imaginada [...] observar os esqueletos e peles de animais, através de toda variedade de animais e insetos [...] a lei da adaptação é a lei fundamental da natureza em todas as estruturas [...] Observemos agora uma estrutura feita pelo homem, cuja natureza e uso nos leva a rejeitar a autoridade [...] observemos um navio no mar [...] a forma majestosa de seu casco enquanto desliza pelas águas [...] a graciosa curvatura de seu corpo [...] Ele retêm uma organização comparável somente àquela de um animal [...] aqui está o resultado do estudo do homem sobre a grande profundeza [...] se conseguirmos assumir em nossa arquitetura civil as responsabilidades assumidas pelo construtor de navios teremos edifícios superiores ao Partenon, para as finalidades que necessitarmos [...] Ao contrário de forçar as funções de cada tipo de edifício em uma forma geral [...] sem referência para a distribuição interna, comecemos do coração como um núcleo trabalhando deste para fora[472].

FIG. 55 (acima): Obras dos arquitetos Louis Henry Sullivan e Dankmar Adler. Detalhe da cornija do Edificio Wainwright (1891), em Saint Louis.

FIG. 55 (acima): Obras dos arquitetos Louis Henry Sullivan e

Tanto Louis Sullivan como seu reconhecido herdeiro intelectual Frank Lloyd Wright (1867-1959) foram maturados nessa atmosfera espiritual que, no último quartel do século XIX, tocou a arquitetura e o urbanismo, abrindo espaço para uma nova tradição. Esta última, identificada por Lewis Mumford como um "novo naturalismo", implicava particularmente a ideia de um todo harmonioso entre edifício e paisagem e uma maior sensibilidade ao regional e local, bem como às cores e texturas naturais manifestadas no uso da madeira e da pedra brutas[473].

No entanto, da mesma forma que os ecos dos desenvolvimentos teóricos europeus absorvidos e assimilados durante os quase vinte anos passados na Itália se fazem ouvir na pregação de Greenough por uma arte e arquitetura estadunidense[474], Sullivan, que algumas décadas depois recuperaria a obra esquecida do escultor filósofo em suas próprias formulações, também teve sua formação enriquecida pela sua estadia na Europa, onde chegou em 1874 com a intenção de completar sua formação na Escola de Belas Artes de Paris. Porém, para além do ateliê de Emile Vaudremer, ponto de convergência de importantes arquitetos estadunidenses, como Richard Morris Hunt (1827-1895) e Henry Hobson Richardson (1838-1886)[475], ele foi sensibilizado pelas conferências sobre história da arte e de composição de ornamentos do arquiteto Victor Ruprich-Robert (1820-1887), e sua obra *Flore ornamental: essai sur la composition de l'ornement, éléments tires de la nature, et principes de leur application*, publicada entre 1866 e 1876, conforme atestam os desenhos traçados em Paris. Ruprich-Robert foi o sucessor de Viollet-le-Duc na École Nationale de Dessin et de Mathématiques, a futura École Nationale des Arts Décoratifs, epicentro da promoção do intercâmbio entre as pesquisas no campo das ciências naturais, particularmente da botânica, e o ensino do desenho[476], e pretendia, através das pranchas do *Flore ornamental*, reconhecer os princípios da criação na própria natureza em toda a sua diversidade, sem referências aos estilos do passado. Ao contrário dos tratados que acompanhavam o repertório do ornamento a partir da reprodução dos elementos vegetais identificados nos monumentos e manuscritos, conforme haviam procedido Viollet-le-Duc e o próprio Owen Jones, ele fez uso das pesquisas contemporâneas no campo da botânica, utilizando o argumento que relacionava forma e função: "aparentemente ignora-se que acima de nós reina o que poderia ser chamado de 'geometria amável' de Deus, de geometria que também é aquela do útil, e ao mesmo tempo aquela da beleza, cujos elementos se encontram em especial nas flores"[477].

A *Flore Ornamentale* de Ruprich-Robert foi amplamente utilizada pelos estadunidenses,

porém, para Sullivan em particular, ela teria sugerido as leis geométricas do ornamento natural e as suas formulações posteriores sobre o ornamento como parte integrante da estrutura da edificação. Interpretando o edifício em sua natureza, essência e materialidade como uma expressão emocional, Sullivan sugeriu que o impulso emocional fluía harmonicamente entre as distintas expressões da edificação, da composição das massas – considerada como a mais profunda – até a ornamentação decorativa – entendida como a mais intensa. Assim como Schinkel, o arquiteto estadunidense acreditava que uma estrutura decorada, harmonicamente concebida, não poderia ser esvaziada de seu sistema de ornamento sem destruir a sua individualidade[478].

No início deste texto, apontamos para o surgimento da arquitetura como disciplina, concomitantemente às outras ciências físicas, na segunda metade do século XVIII. Naquela conjuntura, o princípio da mimese da natureza (mesmo que entendida como uma natureza idealizada), e a aderência ao modelo primitivo, ambas fundadas no instinto natural, nos sentidos e na necessidade, já se apresentavam como instrumentos teóricos para as especulações a respeito da recuperação e renovação da arquitetura no corpo das artes e da própria sociedade. Assim sendo, enquanto a "arquitetura natural" seria alcançada pela eliminação dos defeitos e das licenças arquitetônicas, estas últimas representadas pelos elementos ornamentais acrescidos pelo capricho, o homem verdadeiro e a sociedade natural seriam alcançadas através da eliminação das dependências culturais repressivas e deformadoras, que teriam alterado a família, a sociedade, o indivíduo e o próprio sentido natural da linguagem, conforme escreveu Rousseau ao apontar a ausência de quase toda comunicação sentimental e moral[479]. Nesse contexto, observa-se que as utopias naturalistas do final do século XVIII, como *Crusoé* ou *Emílio*, operavam a salvação do homem e a redenção da sociedade, assumindo o conceito de uma natureza original, mesmo que de "um estado que não existe mais, que talvez não tenha existido, que provavelmente não existirá nunca, e do qual é, contudo, necessário ter noções justas, para bem julgar do nosso estado presente"[480]. E assim como a natureza original implicava um critério de ordem e justiça, ou uma condição moral, a reconstrução do espaço da arquitetura e da cidade fundada no modelo da natureza foi entendida como precondição para a regeneração moral e a felicidade social. A efetiva concretização desse espaço no domínio da razão, da revolução das ciências e do conhecimento, de Bacon até Newton, procurou imitar a ordem natural ou a perfeição geométrica da natureza, estivesse ela em plena paisagem natural ou em um espaço expandido entre esta última e a cidade, conforme descreveram, entre outros, o

abade Étienne-Gabriel Morelly, em suas utopias *Naufrage des isles flottantes*, ou *Basiliade du célébre Pilpai* (1753) e *Code de la Nature* (1755)[481], o próprio abade Laugier em seu *Essai sur l'Architecture* (1753), ao propor uma analogia entre a cidade e a floresta[482], ou ainda o arquiteto Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) através do projeto da paisagem idealizada da cidade de Chaux, ao redor das salinas (1774-1779).

Os posteriores avanços das ciências e da medicina redefiniram a percepção do espaço e os atributos da natureza a ser imitada, sugerindo outras abordagens e metáforas para a sua análise e representação. No entanto, eles não modificaram a dinâmica essencial do conhecimento como resultado da observação da natureza no seu sentido mais amplo. Nesse contexto particular, as expressões comumente utilizadas por arquitetos, planejadores, cientistas e filósofos, tais como "fluxos", "esforços e tensões", "estrutura" ou "decadência" propunham semelhanças com a biologia humana – o sangue, os músculos, o esqueleto e os tecidos. Outras expressões pertencentes ao campo das ciências médicas também foram utilizadas, criando analogias com fenômenos não visíveis, tais como as desordens mentais, as infecções e os contágios. Do mesmo modo, termos criados posteriormente como "fisiologia da sociedade" ou "biologia da cidade" permitem descortinar a conjuntura cultural do período, reafirmando a permanência da imagem do homem como modelo da harmonia universal, imagem esta que foi levada aos seus limites na representação antropomórfica da cidade sansimoniana descrita por Charles Duveyrier[483].

E se a cura das doenças da sociedade industrial foi entendida como uma questão de ordem cívica, do campo da moral, da política e das condições de liberdade do homem na sociedade, o espaço da arquitetura e da cidade assim como a arte foram considerados – em função de seus efeitos sobre a mentalidade social – os responsáveis tanto pelos seus males como por sua reparação[484]. Essa última constatação inspirou o surgimento de novos programas projetais fundados, por sua vez, nos desenvolvimentos da ciência e das técnicas. Entre eles mencionamos o falanstério de Charles Fourier (1808)[485], concebido como um ambiente de virtudes terapêuticas, cuja organização espacial criava um "clima" favorável à harmonia das relações humanas[486]. A unidade arquitetônica da utopia de Fourier foi definida por Anthony Vidler em termos de espaços e formas arquitetônicas de transição. O historiador estadunidense interpretou que estas últimas seriam estruturadas a partir da ideia de uma comunicação contínua entre os diferentes grupos e setores do edifício, possibilitando relacionar as atividades sociais no tempo e no espaço[487]. Vidler destacou particularmente a presença da galeria – sempre ao abrigo do ambiente externo – como elemento catalisador da proposta espacial. Efetivamente, como a

artéria de um organismo vivo ou o canal através do qual a vida circula, a galeria já havia sido identificada pelo economista e filósofo fourierista Prosper Victor Considerant (1808-1893) como um dos "mais característicos organismos da arquitetura social"[488], reflexão que encontra paralelos junto às formulações posteriores das vanguardas russas que imaginaram o espaço como condensador social. A sensibilidade e a crença do politécnico nos progressos da técnica e dos materiais permitiram que Considerant antevisse a construção futura da galeria inteiramente em vidro, potencializando assim a vocação do espaço dos encontros e das trocas.

Nesse mesmo contexto, mencionamos o projeto da Comunidade Harmônica de Robert Owen (1832), concebido como a primeira cidade industrial descrita como e comparada pelo seu criador a uma "máquina"[489].

No entanto, poucas décadas depois, já na segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento do positivismo e do materialismo dialético, os programas e projetos desenvolvidos por esses reformadores utópicos foram contestados e qualificados não somente como paternalistas, mas como uma extensão dos bairros operários insalubres. Mesmo os programas institucionais como a prisão panóptica de Jeremy Bentham (1789) ou os hospitais, hospícios, asilos e creches[490] criados com o intuito de proteger a sociedade de suas próprias particularidades foram posteriormente criticados e identificados como "sintomas da doença".

Foi somente na última década do século XIX, com os debates em torno do caso Dreyfus galvanizados pelo ativismo de Zola, que muitas das hipóteses do socialismo utópico do início do século foram retomadas junto à revisão das causas dos efeitos deletérios do desenvolvimento industrial. Dessa feita, os novos argumentos promoviam a evolução científica e o aperfeiçoamento tecnológico como substitutos dos "moinhos satânicos por uma utopia elétrica, limpa, silenciosa [...] indicando a força emancipadora das classes trabalhadoras"[491], antevendo, ao mesmo tempo, "uma era de ouro: todos trabalhando menos e divertindo-se mais, cultivando as artes, aproveitando o ócio, festejando e fazendo amor enquanto as máquinas fazem o trabalho", conforme escreveu o político socialista Jules Guesde[492].

Antigo "naturalista objetivo", Zola abraçou o idealismo social reconhecendo a urgência da ação através da obra de arte, e da arte como expressão da verdade[493]. Confiando nas premissas dos socialistas utópicos e na promessa do progresso e do potencial da tecnologia, ele iniciou o projeto literário *Les Quatre Évangiles: Fécondité, Travail, Verité, Justice* (este último jamais concluído). Foi particularmente no volume *Travail*, publicado inicialmente de forma seriada no jornal *L'Aurore* entre março de 1900 e fevereiro de 1901, que a crença de Zola na possibilidade

do espaço como utopia manifestou-se de forma mais ampla. O microcosmo de uma nova ordem apresentou-se sob a forma da cidade de *La Crêcherie* e de seus dois heróis, o engenheiro Luc Froment e seu mentor, o cientista Jordan. Assim como seu criador, a personagem Luc, "o construtor da cidade, o pastor do povo"[494], encontrou o seu primeiro *élan* no pequeno livreto *Solidarité*, de Hippolyte Renaud, no qual são mencionados os socialistas utópicos Saint Simon, Auguste Comte, Proudhon, e em especial Fourier[495]. Por sua vez, o cientista Jordan encarnou o papel da ciência na construção da nova utopia. Perscrutando e propondo novas soluções tecnológicas, assim como o agenciamento da energia elétrica, Jordan "forneceu o material que soprou vida [...] na argamassa e [...] na pedra"[496] e permitiu a realização do trabalho e da vida social, facilitando as comunicações entre os homens em todos os níveis[497]. Nesse sentido, a personagem resume a promessa da ciência que, para o escritor, "permanece como a grande revolucionária [...] a ciência, somente a verdade emancipará o homem fazendo dele o mestre de seu destino, tornando-o soberano, reduzindo as forças naturais a um papel de dóceis servidores"[498].

A corrente associação entre a utopia urbana descrita por Zola em *Travail* e o projeto da cidade industrial ou a *Cité Industrielle* do arquiteto Tony Garnier (1869-1948), evidenciada pelas inscrições do texto de Zola introduzidas pelo arquiteto no portal da *maison-commune* da *Cité*, foi apontada ainda nos inícios da década de 1960 por Christophe Pawlowski e Dora Wiebenson[499]. No entanto, foi Vidler que, ao analisar as afinidades entre *La Crechêrie* e a *Cité Industrielle*, tanto no que diz respeito à forma como ao propósito, sugeriu que a obra de Zola foi essencial no desenvolvimento do projeto de Garnier[500].

FIG. 57: Ilustração do livro de Tony Garnier, *Une Cité industrielle: Étude pour la construction des villes* (Paris: Vincent,

1917).

Efetivamente, a obra de Zola era bem conhecida por Garnier, que, durante a juventude em Lyon, fez parte da Société des Amis d'Émile Zola e, ao chegar a Paris, em 1889, como aluno da École des Beaux Arts, introduziu-se nos círculos socialistas e dreyfusards de Paris. Se o ambiente intelectual de sua cidade natal – um dos mais antigos centros manufatureiros da França e berço dos primeiros sindicatos – estava impregnado pelas discussões de autores como Elisée Reclus, Patrick Geddes e Pyotr Kropotkin, foi provavelmente durante a sua permanência em Paris, e talvez mesmo entre o grupo de estudantes radicais da Escola de Belas Artes (como Léon Jaussely e Eugène Hébrard)[501] que Garnier conheceu as utopias descritas por autores como Edward Bellamy, de *Looking Backward, 2000-1887* (1888), traduzido e publicado em francês em 1891, e Ebenezer Howard, obra publicada como *Garden City of Tomorrow* (1898)[502], além dos programas progressistas. A maturação intelectual do arquiteto no interior desses círculos poderia, sem dúvida, justificar os argumentos utilizados por alguns estudiosos que entenderam que a primeira versão do projeto, "incorporando as mais avançadas ideias sociais e técnicas de seu tempo"[503], foi elaborada ainda em 1899, antes da publicação do texto de Zola, e logo no início da estadia do arquiteto Prix de Rome na Villa Medici, a Academia Francesa de Roma. No entanto, se consideramos que o projeto foi publicado em três diferentes versões entre 1901 e 1917, a hipótese de Vidler de que Garnier tivera acesso à publicação de *Travail* anteriormente, através das páginas do *L'Aurore*, nos parece bastante consistente, ainda mais se considerarmos o depoimento do próprio Garnier reconhecendo as afinidades de seu trabalho com a obra de Zola, conforme publicado na imprensa especializada francesa em 1926[504].

Vidler registrou as correspondências entre ambas as utopias a começar pela implantação do projeto em uma mesma região no sudoeste da França, próxima à cidade de Lyon, onde Garnier fora apontado arquiteto chefe pelo prefeito Edouard Herriot. Este último era um socialista radical, pertencente ao círculo de Léon Blum e Stéphane Mallarmé, e pretendia transformar a cidade com a ajuda do projeto de Garnier. Por sua vez, Zola estabeleceu a sua cidade, *La Crêcherie*, perto de Saint Etienne, localidade situada próxima à Lyon, e também mencionada no texto introdutório de Garnier por ter necessidades análogas às da cidade por ele projetada:

> as descrições de Zola da nova cidade de Luc ganham forma nas mãos de Garnier, desde a *maison-commune* central, com seus mercados [versão de 1904]; a forma das áreas residenciais; a implantação e a arquitetura do complexo industrial e seus fornos; a introdução da energia elétrica; transporte aéreo e comunidades agrárias; mesmo a sua falta de prisões e igrejas, até o desenvolvimento de uma nova estética para a sociedade regenerada pelo trabalho; todas essas correspondências são claras[505].

Assim como na utopia de Zola, Garnier projetou a organização espacial da cidade considerando que ela poderia prover as necessidades tanto materiais como morais do indivíduo. Portanto, inserida na cosmovisão do período e conforme com as elaborações de intelectuais, reformistas e sociólogos, que ainda fundamentaram os movimentos operários, a hipótese que orientou o projeto entendia a disposição equitativa dos recursos naturais e sociais[506]. Assim sendo, o planejamento considerou três componentes principais da vida urbana. O primeiro deles, o espaço da indústria, cuja principal atividade era a metalurgia, constituía a fonte de renda essencial para a população e era localizado entre o rio, seu afluente e a estação ferroviária. O segundo componente entendia o espaço da saúde, sendo representado pelo complexo hospitalar que compreendia um hospital, um edifício para helioterapia, outro para doenças contagiosas e ainda um último edifício para pacientes inválidos, todos eles "considerando o presente estado da ciência médica"[507]. O terceiro componente da vida urbana era formado pelo espaço da cidade propriamente dita, que compreendia a área residencial, abrigando o complexo de escolas e a área social destinada ao bem-estar do indivíduo. Esta última era localizada no centro da cidade e articulada segundo a destinação dos edifícios públicos: serviços administrativos e assembleias; esportes e espetáculos; e, finalmente, os edifícios dedicados à cultura, que Garnier chamou de "coleções". O arquiteto ainda previu leis que regulamentavam tanto a orientação como a área máxima a ser ocupada pela edificação em cada lote e a existência de áreas verdes que não somente circundavam os edifícios públicos e residenciais, mas também definiam as diferentes áreas funcionais separadas umas das outras por cinturões verdes[508].

A presença dessas áreas verdes corrobora a relação implícita das utopias do século XIX com a natureza e as formas naturais, que, no projeto de Garnier, revela-se particularmente nos espaços consagrados ao bem-estar físico e mental através da promoção de terapias naturais e exercícios físicos, assim como na asserção dos volumes e das formas horizontais e verticais que buscavam harmonizar-se com as formas da natureza[509]. A ênfase nos espaços dedicados a saúde física, assim como as expressões de certo classicismo formal renovado, foram abordadas por alguns autores e atribuídas ao contexto cultural do final do século XIX, identificado por Vidler como "helenismo descendo do Parnasso". Fundado em autores como Ernest Renan, com o seu "L'Avenir de la science" e "Prière sur l'Acropole"[510], essa atmosfera alcançou o campo da arquitetura com a força do manifesto de Henry Provensal, "L'Art de demain: Vers l'harmonie intégrale", pregando a retomada dos princípios da Antiguidade em nome de uma estética moderna, social e formal ao mesmo tempo, que prenunciou as formas abstratas[511]. No entanto,

no caso particular de Garnier, não podemos deixar de observar em sua formação a forte incidência dos quatro anos passados na Villa Medici em Roma (entre 1900 e 1904), período no qual uma série de reconstruções de cidades antigas estavam sendo preparadas pelos seus colegas da Academia Francesa em Roma.

A inexistência de edifícios religiosos e militares tanto na utopia literária de Zola como no projeto de Garnier foi atribuída por alguns autores ao mesmo espírito de revivalismo arcadiano, termo cunhado por Christopher Tunnard, indicando um retorno às formas antigas e, portanto, pagãs[512].

O espaço dedicado à cultura comparece como uma das características marcantes do projeto de Garnier, insinuando os debates culturais no interior da qual este último foi gestado. Ecoando as recomendações dos criadores da geografia social ou a história no espaço, o geógrafo naturalista Élisée Reclus e seu seguidor, o biólogo, sociólogo e urbanista, Patrick Geddes[513], esse espaço particular compreendia as coleções de "objetos" que refletiam a história do território, da cidade e da população local. Sob a forma de acervos arqueológicos, arquivos e outros tipos de documentos relativos à história da indústria e do comércio regional[514], as coleções eram complementadas por bibliotecas, salas de exposição e jardins botânicos. Efetivamente, as referências à história e à cultura da região, assim como a incorporação e preservação do antigo núcleo urbano no projeto da *Cité*, revelam as influências do movimento regionalista francês que, nas últimas duas décadas do século XIX, dedicou-se às questões da preservação das características das províncias francesas com seus sítios e monumentos, bem como à descentralização governamental, à criação de museus e universidades regionais, e ainda à promoção das artes, do artesanato e das indústrias locais. No entanto, apesar de sua concepção como uma cidade regional, no conjunto de uma federação de cidades, os princípios que regem a *Cité* – a inexistência da propriedade privada e os serviços públicos visando o benefício de todos – são derivados das teorias do socialismo utópico de Fourier e Saint Simon do arquiteto republicano[515].

Ao mesmo tempo que destacou a utilização dos materiais característicos da região, Garnier, assim como os heróis de Zola – Luc, o engenheiro, e Jourdan, o cientista – manifestou grande interesse pelos detalhes tecnológicos, apropriando-se dos mais recentes desenvolvimentos da ciência da construção, tais como a eletricidade e o uso de materiais, como o concreto, em diferentes sistemas estruturais, além do vidro, materiais estes associados à ideia do futuro realizado pelo progresso da ciência.

As afinidades entre *La Crêcherie* e a *Cité Industrielle* nos levam a questão final sobre a sua inserção em uma abordagem naturalista. Comecemos por *La Crêcherie* de Zola lembrando que tanto *Les Trois Villes* (*Lourdes*, *Rome*, *Paris*) como os *Quatro évangiles* (*Fécondité, Travail, Vérite, Justice*), que seguiram a série *Rougon-Macquart*, foram considerados por parte da crítica como afastados do naturalismo. Contra este argumento Maurice le Blond, o principal comentarista da obra do escritor francês, destacou que o método e o modelo analítico da abordagem naturalista permaneceram ao longo de todas as obras do escritor:

> Zola concebia teoricamente seus romances. Ele os estudava e traçava as principais linhas. Antes de lhes dar vida, ele os pensava como filósofo e sociólogo. Podemos dizer que para ele "o objeto" da obra precedia o sujeito. Era somente depois que esse trabalho preliminar era alcançado, que o poeta, o artista, intervinham, que as personagens se esboçavam e detalhavam, que a ação era definida, que os materiais e os documentos recolhidos se animavam e tomavam vida.[516]

Por outro lado, o estudioso Pierre Cogny fez uso da expressão "ideologia naturalista" para apontar que, ao contrário da crítica, os dois últimos projetos de Zola foram um prolongamento lógico e direto da série *Rougon-Macquart*. Para Cogny, o naturalismo desembocaria necessariamente em uma ideologia, pois o naturalismo de Zola representava uma imersão do autor no seu próprio tempo, junto à história, donde a afirmação de caráter utópico "A República será naturalista ou não será", implicando a manifestação da verdade irrecusável, uma escrita que não poderia estar às margens do real[517], ou, conforme a sua própria expressão:

> *Travail* é a obra que eu gostaria de ter escrito com Fourier... criei a *Cité*, a cidade do futuro, uma espécie de falanstério [...] pude contentar o meu lirismo, jogar-me na fantasia, me permitindo todos os saltos da imaginação no sonho e na esperança. Eu queria um otimismo impressionante. Essa é a conclusão natural de toda a minha obra: após uma longa constatação da realidade, um prolongamento no futuro, e de uma forma lógica, meu amor pela força, pela saúde, pela fecundidade e pelo trabalho, minha necessidade latente de justiça, explodindo finalmente. Assim eu termino o século, eu abro o século seguinte. Tudo isso fundado na ciência, o sonho que a ciência autoriza. Estou especialmente contente de poder modificar a minha maneira, de poder liberar completamente meu lirismo e toda a minha imaginação. Mas, sobretudo, temperar isso com bondade e ternura.[518]

Tendo como pano de fundo os duvidosos engajamentos dos arquitetos modernos desde a década de 1930, a análise proposta por Riccardo Mariani para a *Cité Industrielle* de Garnier recuperou a sensibilidade do projeto para o meio ambiente e o indivíduo em sua totalidade. Mariani inscreveu o arquiteto francês em uma cultura fruto do embate entre tradição e modernidade. Uma modernidade manifesta como resposta social à industrialização e à cultura urbana na sua transição entre uma economia rural e industrial, mas ainda não definida em uma categoria ideológica específica, como aconteceria entre os arquitetos modernos no contexto cultural da década de 1930 e no pós-guerra. Nesse contexto, mesmo reconhecendo os diferentes níveis de leitura do modernismo de ambos os períodos, Mariani apontou para o fundamental

dogmatismo e o particular teologismo que os distinguiu do modernismo praticado por Garnier[519]. Efetivamente, sem os manifestos proselitistas dos racionalistas das décadas posteriores, Garnier concebeu a sua arquitetura de ferro e concreto sob uma perspectiva total, descrevendo cada detalhe e componente individual do seu modelo arquitetônico e urbano, abordando o papel do ornamento pictórico e da cor, e fundamentando seu projeto no interior de uma reflexão cultural mais ampla sobre a história e o espaço cívico que se traduziu na introdução de referências coletivas e na exploração do mundo dos símbolos e da mitologia para afirmar a imagem de uma sociedade. Para Mariani inexistiam quaisquer afinidades entre os projetos urbanos da geração de arquitetos modernos de Le Corbusier (1887-1965), Hilberseimer (1885-1967), Taut (1880-1938), "cujas propostas arrogantes e teimosas projetam uma sociedade altamente hierarquizada", e a visão socialista de um reformista "modesto e humilde [...], com grande senso moral" como Garnier. Assim como a cidade de Zola, a cidade de Garnier oferecia aos seus habitantes as oportunidades de exercitar ao máximo a sua consciência e dignidade em um ambiente planejado para atender tanto aos aspectos técnicos, como emocionais e sentimentais:

> [se] a cidade imaginada por muitos dos racionalistas foi disposta a partir de caminhos obrigatórios e ritmos predeterminados estabelecidos por um arranjo estritamente ortogonal, sem espaços para a participação espontânea e autônoma dos indivíduos [...] na cidade de Garnier os indivíduos podiam circular livremente em uma rede de caminhos reais e ideais, com um centro administrativo concebido como uma grande arena pública projetada para a troca intelectual [...] [assim como] Le Play, Reclus, Howard, Morris e Geddes [o projeto de Garnier] [...] introduz soluções não autoritárias sensíveis ao meio ambiente e ao próprio indivíduo [...] encorajando a participação do habitante no espaço ao seu redor[520].

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia.* v. 7. Lisboa: Presença, 1976.

ADAM-MAILLET, Maryse. *Réalisme et naturalisme*. Paris: Ellipses, 2001.

ALEXANDER, Edward. Ruskin and Science. *The Modern Language Review*, v. 64, n. 3, jul. 1969.

BARTHES, Roland. La Tour Eiffel. *Oeuvres complètes*, v. 2. Paris: Seuil, 2002.

BERGDOLL, Barry. Nature's Architecture: The Quest for the Laws of Form and the Critique of Historicism. In: SACHS, Angell (org.). *Nature Design: From Inspiration to Innovation*. Zürich: Lars Müller, 2007.

____. Of Crystals, Cells, and Strata: Natural History and Debates on the Form of a New Architecture in the Nineteenth Century. *Architectural History: Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, v. 50, 2007.

____. *European Architecture 1750-1890.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

BLONDEL, Jacques François. *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments, Les leçons données en 1750 et les années suivantes*. Paris: Desaint libraire, 1771.

BOURDEIX, P. La Cité Industrielle de Tony Garnier. *La Construction moderne*, n. XLI, 10 jan. 1926.

BOULLÉE, Etienne. *L'Architecte visionnaire et néoclassique*. Edição de J.-M. Pérouse de Montclos. Paris: Hermann, 1993.

BÉLIER, Corinne; BERGDOLL, Barry; LE COEUR, Marc (eds.). *La Structure mise en lumière: Labrouste Architecte* (*1801-1975*). Paris: Nicolas Chaudun/Cité de l'architecture, 2012.

BROWN, Theodore M. Greenough, Paine, Emerson, and the Organic Esthetic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 14, n. 3, 1956.

CHÉROUX, Clement. *L'Experience photographique d'August Strindberg: Du naturalism au sur-naturalisme*. Arles: Acted Sud, 1994.

COGNY, Pierre. *Le Naturalisme*. Paris: PUF, 1976.

CONSIDERANT, Victor. *Description du phalanstère et considerations sociales sur*

l'architectonique. Paris: Librairie Sociétaire/Librairie du Phalanstérienne, 1848.

COSGROVE, Denis E. John Ruskin and the Geographical Imagination. *Geographical Review*, v. 69, n. 1, jan. 1979.

CRANE, Sylvia E. The Aesthetics of Horatio Greenough in Perspective. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 24, n. 3, 1966.

CUVIER, George. *Discours sur les révolutions du globe*. Paris: Berche et Tralin, 1881.

____. *Leçons d'Anatomie Comparée*. Paris: Crochard et C., 1839.

____. *Discourse on the Revolutionary Upheavals on the Surface of the Globe.* Disponível em: <http://www.victorianweb.org/>. Acesso em: 14 out. 2015.

____. *Le Règne Animal distribué d'après son organisation, pour servir de base a l'histoire des animaux et d'introduction al'anatomie compare*. t. 1. Paris: Deterville, 1817.

DRESSER, Christopher. *Principles of Decorative Design.* London: Cassell, Petter & Galpin, 1878.

DUVEYERIER, Charles. La Ville nouvelle ou Le Paris des saint-simoniens. In: *PARIS ou Le Livre des Cent-et-un.* t. 8. Paris: Chez Ladvocat Libraire, 1834.

EIDLITZ, Leopold. *The Nature and Function of Art: More Especially of Architecture*. Whitefish: Kessinger, 2010.

EIGEN, Edward. Overcoming First Impressions: Georges Cuvier's Types. *Journal of the History of Biology*, v. 30, n. 2, Summer, 1997.

ELIA, Mario Manieri. *Louis Henry Sullivan 1856-1924*. Milano: Electa, 1995.

ETTE, Ottmar. The Scientist as Weltbürger: Alexander Von Humboldt and the Beginning of Cosmopolities. *Northeastern Naturalist*, v. 8, 2001. Special issue 1: Alexander Von Humboldt's Natural History Legacy and its Relevance for Today.

GAUTHIER, E. Paul. Zola on Naturalism in Art and History. *Modern Language Notes*, v. 70, n. 7, 1955.

GRAVE, Johannes. Ideal and History: Johann Wolfgang Goethe's Collection. *Artibus et Historiae*, v. 27, n. 53, 2006.

GREENOUGH, Horatio. American Architecture. In: GREENOUGH, Horatio; SMALL, Harold A. *Form and Function: Remarks on Art, Design, and Architecture*. Berkley: University of California Press, 1966.

HARVEY, Charles; PRESS, Jon. John Ruskin and the Ethical Foundations of Morris & Company, 1861-1896. *Journal of Business Ethics*, v. 14, n. 3, mar. 1995.

HENRIOT, G. Tony Garnier. *Jardins et Cottages*. Sèvres: E. Honore, out. 1926.

HUMBOLDT, Alexander von. *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*. New York: Harper & Brothers, 1866.

HVATTUM, Mari. Origins Redefined: A Tale of Pigs and Primitive Huts. In: ODGERS, Jo; SAMUEL, Flora; SHARR, Adam. (orgs.). *Primitive: Original Matters in Architecture*. London: Routledge, 2006.

LAUGIER, Marc-Antoine. *An Essay on the Study and Practice of Architecture*. London: Stanley Crowder and Henry Woodgate, 1756.

____. *Essai sur L'architecture*. Paris: Duchesne, 1753.

LE BLOND, Maurice. Le Projets littéraires d'Emile Zola. *Mercure de France*, n. 703, t. 199, 1 out. 1927.

LE BRUN, Pierre. *Recueil de pièces pour server de suplément des pratiques superstitieuses.* t. 4. Paris: Poirion, 1751.

LEVINE, Neil. *Modern Architecture: Representation & Reality*. New Haven: Yale University Press, 2009.

LEWIS, Michael J. The Battle Between Polytechnic and Beaux-Arts in the American University. In: OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture School Three Centuries of Educating Architects in North America*. Cambridge: The MIT Press, 2012.

LLANA, James. Natural History and the "Encyclopédie". *Journal of the History of Biology*, v. 33, n. 1, 2000.

MARIANI, Riccardo. *Commentare la città*. Firenze: Le Lettere, 2008.

____. *Tony Garnier: Une Cité Industrielle*. New York: Rizzoli, 1990.

MICHELET, Jules. *L'Insecte*. 6 ed. Paris: Hachette, 1867.

MITTERAND, Henri. *Le Roman à l'oeuvre: Genèse et valeurs*. Paris: PUF, 1998.

MORELLY, Étienne-Gabriel. Chant III. *Naufrage des isles flottantes, ou Basiliade du célébre Pilpai*. Paris: Édition du groupe Ebooks, 1753.

MUMFORD, Lewis. *Roots of Contemporary American Architecture*. New York: Dover, 1972.

NAKAI, Atsuko. Architecture et littérature: L'Influence réciproque entre Émile Zola et Frantz Jourdain. *Doshisha Studies in Language and Culture*, v. 2, n. 4, 2000.

OWEN, Robert. Report to the County of Lanark. Disponível em: <https://webspace.utexas.edu/hcleaver/www/368/368owenlanark.html>. Acesso em: 2 mar. 2015.

OWENS, Jones. *Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch, 1868.

PAWLOWSKI, Christophe *Tony Garnier et les débuts de l'urbanisme fonctionnel en France*. Paris: Centre de Recherche d'Urbanisme, 1967.

PEREIRA, Miguel Baptista. Prefácio. In: NICOLAU DE CUSA. *A Visão de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1988.

PICON, Antoine. *Architectes et Ingénieurs au siècle des lumières*. Marseille: Parenthèses, 2004.

PROVENSAL, Henry. *Vers l'harmonie intégrale L'art de demain*. Paris: Perrinet, 1904.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. Dictionnaire de L'Architecture. *De l'imitation*. Introdução de Léon Krier e Demetri Porphyrios. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1980.

____. *Encyclopedie Méthodique: Architecture*. t. 1. Paris: Panckoucke, 1783.

RECHT, Roland. Viollet-le-Duc et Gottfried Semper: leurs conceptions de patrimoine monumental. *Revue Germanique international* [*en ligne*]. n. 13, 2000. Disponível em: <http://rgi.revues.org/780>. Acesso em: 2 mar. 2015.

RENAN, Ernest. *Prière sur l'acropole*. Desenhos de H. Beliery-Desfontaines. Paris: Édouard Pelletan, 1899.

RENAUD, Hippolyte. *Vue synthétique sur la doctrine de Ch. Fourier*. 6 ed. Paris: Librairie des

Sciences Sociales, 1877.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/>. Acesso em: 23 nov. 2015.

____. *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

RUSKIN, John. *The Poetry of Architecture*. [s. l.]: The Project Gutenberg, 2006. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/17774/17774-h/17774-h.htm>. Acesso em: 2 mar. 2015.

____. L'Eloge du gothique. In: CAMMAERTS, Emile. (ed.). *Conférences sur L'architecture et la peinture*. Chilly-Mazarin: Sciences en Situation, 2009.

____. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Waverley, 1920.

____. *Modern Painters*. v. 1. London: George Allen, 1906. Elibron Classics Replica Edition, 2005, fac-símile.

____. The Stones of Venice. *The Complete Works*. v. 11. London: E.T. Cook and Alexander Wedderburn, 1904.

____. *The Stones of Venice, v. 1: The Foundations*. New York: John Wiley & Sons, 1880.

____. *The Stones of Venice, v. 2: The Sea Stories*. London: Smith, Elder and Co., 1867.

RYKWERT, Joseph. *The Judicious Eye*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

____. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999. (Trad. Bras.: *A Coluna Dançante*. São Paulo: Perspectiva, 2015).

____. *A Casa de Adão no Paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

____. Organic and Mechanical. *RES: Anthropology and Esthetics*, n. 22, outono 1992.

____. The Nefarious Influence on Modern Architecture of the Neo-Classical Architects Boullée and Durand. *The Necessity of Artifice*. New York: Rizzoli, 1982.

SEMPER, Gottfried. *Du style et de l'architecture: Écrits, 1834-1869*. Introduction de Jacques Soulillou. Marseille: Parethèses, 2007.

STEELE, Tom. Élisée Reclus et Patrick Geddes géographes de l'esprit. *Réfractions recherché et expressions anarchists*, n. 4, outono, 1999. Espaces d'anarchies.

STEIGERWALD, Joan. Goethe's Morphology: Urphänomene and Aesthetic Appraisal. *Journal of*

the History of Biology, v. 35, n. 2, 2002.

SULLIVAN, Louis. Ornament in Architecture. *The Enginneering Magazine*, ago. 1892.

THAON, Bernard. Viollet-le-Duc, pensée scientifique et pensée architecturale. Colloque International Viollet-le-Duc, Lausanne, 1879. *Actes*... Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1980.

VALENTINE, K.B. Motifs from Nature in the Design Work and prose Romances of William Morris (1876-1896). *Victorian Poetry*, v. 13, n. 3-4, winter, 1975. Issue Devoted to the Work of William Morris.

VAYSSIÈRE, Bruno Henri. L'Impossible devenir gallo-romain d'un architecte Lyonnais. In: GUIHEUX, Alain et al. (eds.). *Tony Garnier: L'Oeuvre complète*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

VIDLER, Anthony. *The Scenes of the Street and Other Essays*. New York: The Monacelli Press, 2011.

____. *L'Espace des Lumières: Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*. Paris: Picard, 1995.

HAYS, K. Michael (ed.). *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *L'Architecture raisonnée*. Introduction de Hubert Damisch. Paris: Hermann, 1990.

____. *Lectures on Architecture*. v. 1. New York: Dover, 1987.

____. *Histoire d'un dessinateur: Comment on apprend a dessineur*. Paris: J. Hetzel, 1879.

____. *Le Massif du Mont-Blanc: Étude sur sa construction géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancient et moderne de ses glaciers*. Paris: J. Baudry, 1876.

____. *Mémoire sur le Mont Blanc,* 1874.

____. Nouvelle carte topographique du massif du Mont-Blanc. *Bulletin de la Société de Géographie*, jul. 1874.

____. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. v. 9. Paris: A. Morel, 1858.

VIOLLET-LE-DUC, Geneviève. Viollet-le-Duc et le paysage de montagne. In: *VIOLLET-le-Duc au Grand Palais* (*1979-1980*) Catálogo de Exposição. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Ministère de la Culture et de la Communication, 1980.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura.* Tradução de M. Justino Maciel. Lisboa: IST, 2006.

VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture.* New York: Dover, 1960.

WHYTE, William. How do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture. *History and Theory*, v. 45, n. 2, maio 1996.

WIEBENSON, Dora. *Tony Garnier: The Cité Industrielle*. New York: George Braziller, 1969.

____. Utopian Aspects of Tony Garnier's Cité Industrielle. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 19, n. 1, mar. 1960.

ZOLA, Émile. *Le Naturalisme au théâtre*. Bruxelles: Complexe, 2003.

____. *Les Quatre évangiles: travail*. Paris: Fasquelle, 1901.

____. *Le Roman expérimental*. 2 ed. Paris: Charpentier, 1880. (Trad. bras.: *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1982.)

____. *Thèrése Raquin.* Paris: Librairie internationale, 1868.

4. O NATURALISMO NA MÚSICA

Ibaney Chasin

A pessoa que eventualmente adentre por estas páginas musicais, talvez o faça por alguma surpresa ou justa curiosidade genérica. Indo direto ao centro da alusão: como naturalismo e música atam-se – perguntar-se-ia –, se é que se atam? Teria uma concepção estético-naturalista, cuja gênese é literária, influenciado efetivamente e/ou podido ordenar uma práxis compositiva, musical? Na letra que sintetiza a estrutura e via deste texto, talhada a partir dessas indagações, que provavelmente devem pulsar no leitor: *Música, naturalismo e sonoridade* perspectiva a escavação desse problema, projeta-se enquanto elucidação dessa matéria, isto é, entende dispor sobre a lógica de uma eventual relação e reciprocidade entre a música oitocentista e os pressupostos artísticos naturalistas. E o faz, sublinhe-se, por uma aproximação que se reconhece inicial e modesta em conteúdo e forma. Aproximação que carrega em seu ventre, refira-se desde já, a necessidade – inseminada por seu objeto – do silhuetamento do *suposto* estético-musical que nutriu o século XIX. Silhuetagem, quiçá, que se objetiva como a problemática basilar e verdadeiramente movente deste ensaio.

Dispostos, *lato sensu*, contexto investigativo e objetivo visado, cabe advertir que estas páginas, por aquilo que tencionam e são, não poderiam se furtar a circunscrever – e como passo inicial – a *natureza* da arte dos sons, a esboçar sua lógica categorial específica. Passo que, se faltante, empobreceria, abstratizaria, ou mesmo infecundaria a teoria tecida, pois *pela* e *na* afloração desse substrato corporifica-se o *ser-assim* da música. O que significa que essa circunscrição se positiva como a *plataforma* onde se enraízam os argumentos expostos. Plataforma pela qual, portanto, a argumentação exposta – tanto a que se refere à relação música-naturalismo, quanto a atinente aos supostos compositivos oitocentistas –, alcança possibilidade, valência e concretude determinativas. Mediatamente, por outro lado, o delineamento desse substrato é a condição maior para que o leitor possa aquilatar a verossimilitude teórica deste estudo, pois aquilatação e criticidade só atingem rigor efetivos se ancoradas na natureza do terreno que a consciência pisa e toma para si.

Na proposição que se desdobra, ao concluir: por um movimento que se inicia ao esboçar o coração da música, desloca-se, imediatamente, para o operista Bruneau (1857-1934); retroage historicamente, conquanto de passo, a Zarlino (1517-1590) e Rameau (1683-1764), e se arremata na busca do reconhecimento do pulso musical do século XIX, ordena-se este texto

delineador. Ao leitor instigado por essa marcha, e que a conclua, uma contrapartida vital: a alma dos homens, porque de música se trata.

Música e Mimese

Da *Imitatio* Musical

De Platão e Aristóteles a Girolamo Mei e Giovanni Batista Doni, de Vincenzo Galilei e Zarlino ao abade Du Bos, de Diderot e Rousseau a Hegel, de Wackenroder e Schopenhauer a Lukács, a ôntica dimensão mimética da música, salvo raras exceções teoricamente tortuosas, meândricas, foi reconhecida e afirmada, de um modo ou de outro. A arte dos sons, dispôs o pensamento filosófico central, se realiza como mimese *dos sentimentos*, como expressão das paixões humanas. Na pena lukácsiana, assertiva:"Pode-se dizer, sem vacilação, que toda a estética – até o passado mais recente e a atualidade – reconheceu a natureza mimética da música"[521]. Assertividade abstrata que, na sequência, adquire carnes:

> a teoria das artes, e especialmente a da música, a conceberam durante milênios, numa naturalidade que parecia excluir qualquer necessidade de argumentação, como reflexo, precisamente, da vida interior humana. Claro que tal consenso não pode, por si mesmo, valer como prova, pois os erros podem por vezes sobreviver por épocas inteiras. Porém, aqui, trata-se de outra coisa, e maior. A concepção da música como uma espécie particular de *mímesis* acentua energicamente, com uma segurança dialética nada surpreendente nos gregos, tanto aquilo que é mimeticamente atado à música no mundo das artes, quanto, ao mesmo tempo, e inseparavelmente, o que a separa das demais artes, ou o que constitui sua peculiaridade específica. Não havia dúvida para os gregos de que toda a relação humana com a realidade, tanto a científica quanto a artística, se funda numa refiguração da natureza objetiva de tal realidade. [...] Por outro lado, os gregos viram com toda clareza que o objeto mimeticamente reproduzido pela música se distingue qualitativamente dos das demais artes: é a vida interior do homem[522].

Música, delineia o pensador húngaro, é *affectus in mímesis*, assim a entendeu todo o pensamento estético.

Tomemos um passo aristotélico e outro hegeliano, num necessário intento de concreção do reconhecimento lukácsiano. Reconhecimento que consubstancia, sublinhe-se, a existência de uma universalidade reflexiva quanto ao estatuto da arte musical. Concreção que não pode aqui se efetivar, dado o *télos* deste estudo, por um movimento mais generoso ou expandido[523].

Na *Política*, assim Aristóteles concebe, categorialmente:

> Nos ritmos e melodias, sobretudo, estão as mimeses mais próximas da *natureza real* da cólera, da doçura, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus contrários, e de outras qualidades morais. Isto os fatos mostram claramente: ao ouvir tais mimeses, a alma muda de estado. E o hábito de se sentir dor ou alegria por tais similitudes está muito próximo daquilo que se sente em face da realidade.[524]

E pouco à frente,

> as obras de música, pelo contrário, *contém atualmente em si mesmas imitações de caracteres*, e isso é evidente, pois que na *própria natureza* das simples melodias há diferenças [recíprocas], de modo que ao ouvi-las as pessoas sentem-se afetadas de diferentes maneiras, e não têm os mesmos sentimentos em relação a cada uma delas; escutam, umas, com um espírito lamurioso e mais retraído, como, por exemplo, o modo chamado mixolídio; outras, num estado suave e brando da mente, como são as melodias livres; outras num estado de equilíbrio e da maior serenidade, como parece que, entre todas, alcançam somente as do modo dórico; enquanto que o modo frígio infunde entusiasmo aos homens. Essas coisas, com efeito, foram bem determinadas pelos que estudaram esta forma de educação, já que eles extraíram a evidência de suas teorias dos *fatos atuais da experiência*[525].

Aristóteles é claríssimo: a música é um ato mimético; mais especificamente, é expressão de vida afetiva, interioridade que se exterioriza, subjetividade que sente, vale dizer, mimese do anímico. Ritmos e melodias – afloração do interno – sensificam sentimentos, algo que se experimenta e comprova *praticamente*: "ao ouvir tais mimeses, a alma muda de estado" – *acompanha* e *reproduz animicamente* a melodia que ouve, que sente. Na proposição que generaliza, sentimento e modo (musical) se atam e mutuam intrinsecamente: este é aquele *in sonu*, é aquele feito arte. Em desdobro determinativo. Se um modo ou melodia soa, um sentir ressoa, isto é, batimentos anímicos assumem forma sensível: diante disso mudamos nosso sentir porque *os* ouvimos, isto é, porque estes existem como melodia, como música. Então, o *mélos*, vocal e instrumental, carrega em si sentimentos, é sua expressão. Em termos distintos, e que se complementam, o melódico é a concreção (artística) do sentir, na exata medida em que o som *do homem* – a *voz* – é exteriorização – objetivação – da interioridade. Voz que os instrumentos musicais tomam *in imitatio*, porque ela, destes, é o ventre mediato, sua protoforma mediata. Na determinação aristotélica, tão vital quanto humana, tão imediatamente cotidiana quanto mediatamente musical: "Os sons da voz são reflexos das afecções da alma."[526] Determinação ôntica que Hegel acompanha e repropõe, com o que se estabelece de pronto a existência de uma intemporalidade categorial; reconhece: "a voz, como já indiquei, *é o próprio ressoar da subjetividade total*, que também chega a representações e palavras, e encontra na própria voz e no canto o órgão adequado quando quer exteriorizar e perceber o mundo interior de suas representações como penetradas pela concentração interior do sentimento"[527].

Vale dizer – numa expansão argumentativa que nitidifica –, "a recitação concerne *à voz* e ao modo pelo qual esta deve ser usada para *exprimir cada uma das emoções* – quando, por exemplo, deve ser *forte,* quando *fraca,* quando *média,* e ao modo pelo qual *a voz deve se servir dos* [seus] *tons – agudo, grave* e *médio* – e quais ritmos devem ser usados em cada caso"[528].

Na letra que substancia, e com a qual se arremata: voz, *alma em som*; melodia, sentimentos *in concreto*[529].

Como Aristóteles, Hegel não tem dúvidas quanto à orgânica mimético-afetiva da música, e nem poderia, posta sua compreensão ôntica em relação à orgânica da voz humana. No capítulo da *Estética* em que escava e corporifica idealmente essa arte, a determinado momento forja uma síntese sobressubstancial, reveladora do coração da música, que Hegel faz bater em induvidosa linhagem aristotélica; com quatro palavras, pontualiza: "Música é espírito, alma"[530]. Determinação hegeliana isolada, parcial, não cêntrica? Páginas à frente, com a mesma nitidez, reitera tal reconhecimento; em frase igualmente aforista e talhada *in essentia*, distingue: "A interioridade subjetiva constitui o princípio da música"[531]. E por uma reflexão de natureza rousseauniana, tão oportuna nesse contexto argumentativo, Hegel dá carnes a esse seu pensar, fundado *in mímesis*, categoria que ancora e arma sua pena musical:

> O peito humano, a disposição do ânimo, constitui em geral a esfera na qual o compositor tem de se mover, e a melodia, o puro ressoar do interior, é a alma mais própria da música. Pois a expressão verdadeiramente plena de alma, o som apenas alcança pelo fato de que é introduzido nele um sentimento e que ressoa a partir dele.[532]

Carnes ônticas que, reafirmadas, substanciam-se por esse passo, de clareza ideal inconteste: música,

> a linguagem da alma, que derrama o prazer interior e a dor do ânimo em sons e nessa efusão se eleva suavemente acima da força natural do sentimento, na medida em que faz da comoção [Ergriffensein] atual do interior uma percepção de si mesma, um demorar livre junto a si mesma e dá ao coração, desse modo, igualmente a libertação da pressão advinda da alegria e do sofrimento – o livre soar da alma no campo da música é primeiramente a melodia[533].

Em Hegel, pois, música é mimese: melodia, *subjetividade que sente*. Se da arte dos sons se trata, da alma *in affectu* se trata, reconhecimento que perpassa e estrutura toda a história do pensamento musical, que de forma dominante assim a reconheceu, lucidamente. Na letra, poética, de Rousseau, que ata pelas vísceras voz, melodia e afeto, com o que se conclui o argumento, porquanto aqui mais não cabe dispor, ainda que se devesse:

> A melodia, *imitando as inflexões da* voz, *exprime* as lamentações, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhe todos os sinais vocais das paixões. *Imita* as inflexões das línguas e os torneios, ligados, em cada idioma, a certos *impulsos da alma*. Não só imita como fala, e sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra. Disso provém a força das imitações musicais, e nisso reside o império do canto sobre corações sensíveis.[534]

Música Naturalista?

Posto de chofre: a música, mimese dos afetos, interioridade que se sensifica pelos sons, não se forjou, em quadrante oitocentista, como música naturalista. A via do naturalismo não é própria à

música, a seu estatuto, porque essa arte é a arte do interno, dos sentimentos, do sentir, esfera *naturalmente* opositiva à dinâmica da arte naturalista, estática. Assim – e ora se dispõe uma argumentação a ser retomada em momento determinativo posterior –, para a música do século XIX a estética naturalista não foi suposto, direção dominante, *modus faciendi* estruturador. A música instrumental nos Oitocentos – embora no decurso do século crescentemente tendesse, de um lado, a buscar *descrever* o mundo exterior, a *pintar* o externo, isto é, pretendesse dar forma tanto a fenômenos da realidade natural quanto a relações, formas e dinâmicas do universo humano (pense-se no *poema sinfônico*) –, jamais se realizou, incluso aqui o *poema sinfônico*, simplesmente como descritibilidade, como orgânica pictorial de exterioridades. De fato, isso não lhe caberia, a despeito de intentos, inclinações ou desejos estéticos e compositivos mais ou menos assumidos e declarados. Ocorre que a sonoridade artística carrega *in potentia*, como sua categoria primordial e dominante, a possibilidade de sensificar a vida afetiva vivida, de exteriorizar – de expressar – a *interioridade* do homem. Se assim o é, nessa quadra histórica, de modo mais claro a partir da segunda metade do século, a música pura se atualizou, predominantemente, como (abstrata) *pintura* das paixões, como *sentimentos externos*, vale dizer, como mundo anímico que os compositores pareciam querer desenhar, descrever em sons. Lógica musical esta, desdobre-se, que é anímica torneada sem seu corpo, porque sentimentos extirpados de sua gênese – *sem o indivíduo* que os contém, radica, justifica e impulsa. Orgânica artística que assim desgarra ou desenraiza o sentir, os sentimentos, de seu solo humano-sensível, o qual, mediatamente, os engendra. Desgarre que implica a abstração das paixões musicalmente "desenhadas"; clivagem essa – entre afetos e vida cotidiana – que é, marque-se, o suposto de toda e qualquer música instrumental. Orgânica compositiva Oitocentista de natureza "abstrato-desenhadora" que desejava, pois, dar corpo sonoro, sensível, a afetos, que os entendia propor ou evocar numa (presumida e abstrata) forma exterior. Intenção e práxis essas que fazem da música, *in limine*, sonoridade animicamente indeterminada. Indeterminação, atine-se, que é atributo da música pura de todas as épocas. Disposta *in negatio*, a vida afetiva na sonoridade instrumental do século XIX não se objetivou como sentimentos *internos*, como interioridade, como *sentir sentido*, como sentir concreto de um indivíduo concreto, como "o lado *interior* do sentimento"[535], vocação ôntica da mimese musical desde os gregos. Nesse sentido, uma alusão, parida por este contexto: já Beethoven, mais ou menos desejosa e conscientemente, não estaria também entendendo *desenhar* os sentimentos em sua música instrumental? Não estaria, *mutatis mutandis*, buscando (abstratamente) evocar afetos, sentimentos, relações anímicas desenraizadamente genéricas, isto é, conceber-lhes uma evocativa *forma* (abstratizada)? Então,

a música instrumental, quando mimeticamente desejosa da vida afetiva, não será sempre, porque som puro, uma generalização "descritiva", uma abstração dos afetos, que se abstratizam exatamente porque o compositor os pretende afigurar, postular-lhes uma forma, que objetivamente inexiste?

Não obstante esse problema, intrincado, o que se quer marcar neste momento reflexivo é que, apesar da abstratividade das paixões paridas pelos sons dos instrumentos, essa música soa em (abstrato) pulso *dramático*, ou a isso tende. As texturas sonoras de Brahms (1833-1897), Berlioz (1803-1869) ou Schumann (1810-1856) não se efetivaram enquanto batimento anímico adstringido, constrito, estreito, enquanto fluxo subjetivo rígido ou linear. Essa música, embora animicamente indeterminada, naquilo que alcança expressar da vida interior não é afetividade empobrecida, dessubstanciada, desnatural. Em outros termos, essa música não é a expressão sonora – isto é, não é a interioridade – de uma subjetividade pobre e abstrata que, amarrada a um cotidiano entendido como humanamente assolador, nulificante, surge como a típica personagem criada pela linhagem literária naturalista. Se, por outro lado, tomamos a ópera, o mais influente e difundido gênero vocal da época, igualmente se observará ali a inexistência de um batimento naturalista estrutural em sua orgânica, seja do ponto de vista literário, seja quanto à textura musical. A obra de Bruneau é disso testemunha privilegiada. Contorne-se o problema por essa mediação, contorno que em "Música: uma ciência do som?" assumirá figuração mais definida.

Testemunha privilegiada? Alfred Bruneau, músico francês, tem seu nome visceralmente atado ao de Zola. Sua obra operística foi criada em parceria com o escritor, a quem admirava humanamente e com quem compartia ideais e pressupostos sociais e estéticos.

No entanto, se em *La Rêve* (1891), em *L'attaque de Moulin* (1893), em *Messidor* (1896), em *L'Ouragan* (1901), ou em *L'Enfant roi* e *Lazare*, estreadas em 1905, a lógica naturalista se põe e pulsa em função do texto zolaniano que lhes serve de plataforma – onde os indivíduos são figuras de um cotidiano afigurado em unívoca vivência limitada, figuras plasmadas numa incontornável alienação de si que lhes desnatura a interioridade, estado que as empurra a uma patogenia tornada espiritualmente central em muitos casos, centralidade esta que, indivíduos urdidos *in abstracto*, marca ser e dever-ser humanos dessangrados –, a música não é disso imediato ou mecânico reflexo sonoro. Se melodias de raiz popular e/ou folclóricas estão presentes, se sua orquestra em *L'Ourange*, e não apenas, assume por vezes natureza descritiva, se Bruneau, em *L'Enfant roi*, dado o texto em prosa, evoca uma vida parisiense cotidiana

idealizada, por outro lado, a clara influência wagneriana que faz de sua orquestra presença também dramática, bem como uma modulação vocal que destila lirismo d'alma, ainda que este seja recolhido, improgressivo, posto o caráter das personagens de Zola, impedem o simplismo teórico de colar a Bruneau, sem mais, o rótulo de naturalista. Em sua música, o naturalismo projetou-se como um fenômeno sem rosto ou forma definidos. De modo geral, a busca por um "realismo" *contingente* que se funda no comportamento cotidiano transviado, comportamento que pelo artista é exacerbado e tornado *irreal* essência humana, foi mais um infecundo desejo estético do que efetividade musical. Se os libretos tomados por Bruneau assumem essa identidade estética – ainda que cores simbolistas eivem fortemente o enredo já em *Messidor* –, a música, por seu lado, é um híbrido esteticamente indefinido, que, talvez por comodidade e, sem dúvida, por abstrata afinidade genérica com o naturalismo, se a possa assim determinar.

De fato, e estendendo o argumento, o verismo, de igual modo, não foi naturalismo em música. Aliás, o foi menos ainda que Bruneau. Se se toma *Il tabarro*, de Puccini (1858-1924), percebe-se que de suas personagens escorre vida anímica – musical – *concreta*, realista. Vida que transita de picos dramáticos a pulsos líricos, embora um descritivismo orquestral – "pinturas sonoras" – e vozes inaturalmente exaltadas, recorrentemente exageradas, sejam traços musicais típicos. Na letra que sintetiza ao generalizar: "se o sentimento dos humildes, intensos ou de uma tristeza infinita, torna-se então primordial [nos libretos de talhe naturalista], o meio onde vivem pode criar a comiseração, o clima opresso, mas não é jamais o tema [das óperas], pois a aventura sentimental toma sempre o primeiro lugar"[536]. Em proposição análoga, se a vida afetiva dos homens está de algum modo presente em dominância, o "realismo" naturalista – a realidade adstrita que universaliza a parcialidade, que generaliza o que é apenas aparentemente dominante na vida, que então se faz fenomênica antirrealista –, é empurrado para fora da cena, ainda que, posto o ser-assim musical e literário dessas obras nascidas do ventre Oitocentista, opere como atributo mais ou menos ativo. Vejamos, no fluxo de mediado caminho argumentativo.

Música: Uma Ciência do Som?

Esboçado esse quadro musical, *in negatio*, manco seria este estudo se, apenas delineando uma negação, não torneasse, positivamente, a lógica musical daquele fim de século literariamente naturalista em França. Torneamento esse que desloca o texto para espaço e tempo precedentes, pois as determinantes da sonoridade do século XIX se enraizariam em solo histórico anterior. Referido concretamente: ora conduz-se o leitor a algumas considerações teóricas de Zarlino e Rameau. Movimento pelo qual se forjam os fundamentos categoriais que permitem uma aproximação à natureza do romantismo musical, à sua alma, sem dúvida diversa em pressupostos e *télos* de país para país, e mesmo no interior de cada um deles – basta pensarmos na pugna germânica de coloração filosófica entre Wagner (1813-1883), de um lado, e partidários da música pura, de outro, como Schumann e Brahms. Diversidade de *modos* e *estilos* musicais que se corporificou, porém, e isto se tem de sublinhar, no interior de interseções e reciprocidades em nada esporádicas e epidérmicas. O operismo verdiano, o poema sinfônico de Lizst (1811-1886) ou Berlioz e o drama wagneriano compartiram, na distinção recíproca, pressupostos composicionais, sonoros, estéticos, tivessem seus respectivos protagonistas consciência ou não dessa interseção de fundo. Esses compositores, gêneros e formas singulares foram paridos por um ventre comum, que os comungou; eles nasceram de uma premissa musical que os aproximou e vinculou na diferença indelével que, simultaneamente, os particularizaria. No intento de traçar o fundamento sonoro de um século que musicalmente nos parece intrinsecamente heterogêneo, ou nascido de tendências reciprocamente impermeáveis, move-se esta pena que problematiza, mas que não aspira ou pode aspirar senão à elaboração de um desenho teórico tão somente delineativo.

Zarlino e Rameau

I

É no século XVI – tempo de *sínteses históricas*, de desdobramentos e maturação de vias e possibilidades humanas que o Renascimento quatrocentista constituíra *in actu* e *in potencia* –, que Gioseffo Zarlino (1517-1590), teórico e compositor italiano que a partir de 1565 torna-se *maestro di capella* de San Marco – posto musical dos mais importantes da Europa, se não o

mais –, escreve *Istituitioni harmoniche*, tratado contrapontístico-compositivo de reverberação histórica. Em palavra explícita: esse texto, definitivamente completado na edição de 1573, "foi certamente o livro de teoria musical, de grandes dimensões, mais difundido do segundo quinhentismo"[537].

Se uma avaliação demasiado breve sobre o espírito dessa obra guarda em si a questionabilidade de tal apreciação, isto é, encerra a dúvida sobre sua validade, é preciso referir, contudo, posto o *télos* desta argumentação, que a *Istituitioni harmoniche* se fundamenta na ideia ou concepção, mais ou menos explicitada e desenvolvida em suas páginas, de que os sons musicais, a sonoridade física pela qual a música se realiza, portam em si uma identidade afetiva, pela que se consubstanciam. A criação musical, toma-se da letra zarliniana, é objetivada por uma subjetividade estética ativa, mas que tem por plataforma o reconhecimento do *imanente* pulso *afetivo* dos sons musicais. Sons que, na malha contrapontística criada pelo compositor, engendram determinada dimensão anímica no ato mesmo de se realizarem enquanto sons. Em proposição mais rigorosa, cada intervalo musical, parido por uma divisão aritmética ou por uma operação matemático-multiplicadora, carrega em suas entranhas, como atributo predominante, um afeto específico, um pulsar afetivo particular que se positiva no imediatismo de seu ressoar. Nesse sentido, e não poderia ser diverso em Zarlino, música é esfera regida pela materialidade do som. Sons que, ventres do anímico, e consubstanciados por uma polifonia que expande sua natureza ao lhes dar concretude artística, são expressividade, *in natura*.

No intento de uma sintomia, que busca aclarar o problema: para Zarlino, da natureza, isto é, da reverberação do intervalo musical, da sua orgânica, escorre um atributo anímico, pelo qual o som se atualiza e é. Escorrer natural deste seu atributo primordial que implica e determina procedimentos e *télos* compositivos, pois o som – e nisso Zarlino não se engana – funda a criação musical, na exata medida que é sua matéria-prima; então, na *Istituitione*, música, rigorosamente, é a arte *do som*. Fundação possível, e incontornável, refina e sustenta Zarlino, porque as paixões humanas, da mesma forma que os sons, pertencem ao mundo natural: no fundamento dos nossos sentimentos está o número, ou as relações numérico-matemáticas. Em palavra mais concreta: 1. se a música evoca e nos emociona, se tange e pode mover nossa alma – esse é seu efeito humano primário; 2. música que está radicada numa proporcionalidade numérica que a engendra – os sons, ou os intervalos musicais, são *proporções matemáticas prenhas de vida afetiva*, são distâncias ou relações entre sons extraídas, determinadas, operantes e conhecíveis matematicamente, e que transpiram anímica; 3. zarlinianamente, então,

nossas paixões, porque *imediatamente* tocadas e movidas pela música (isto é, por *relações numéricas*), têm por substrato a natureza, ou mais especificamente, a natureza *natural* do som. Som musical que, racionalmente medível, qualificável, é por isso mesmo – por essa racionalidade imanente – possibilidade artística *per se*. Enfim, para Zarlino, os intervalos não são teoricamente entendidos como mediação musical à mimese das paixões, mas esfera autonômica, artisticamente autonômica. O som e suas relações são, em germe, a própria música, porque guardam em si, *naturalmente*, vida anímica que à pena compositiva cabe aflorar, universalizar. Ao sublinhar o caráter racionalista desse artista, Fubini caracteriza a perspectiva de seu ideário, caracterização que prossegue pela citação de um passo da *Istituitioni* que se tece, atente-se, *in affectu* – isto é, *in mímesis*; assim dispõe o esteta italiano, a partir e com Zarlino: para esse compositor e teórico do século XVI, as

> nossas paixões, afetos e emoções pertencem ao mundo da natureza, portanto podem ser racionalizados. A música, na sua essência numérica e matemática, representa, por isso, o *medium* mais perfeito, mais apropriado, isto é, a linguagem mais eficaz para atuar no mundo dos afetos e das paixões. O número, base da linguagem musical – segundo uma antiga ideia que pode remontar aos pitagóricos, está também na raiz de nossas paixões. [Na letra zarliniana:] "É de notar que as Paixões da alma, fazendo parte do desejo sensitivo, corpóreo e orgânico – sendo esse seu verdadeiro espaço –, consistem em certa proporção entre quente e frio [...]. As harmonias [modos] têm também essa mesma natureza, daí porque se diz que a harmonia frígia tem a propriedade de incitar a ira, como também inspira o afetuoso [...]. Podemos dizer, então, que as mesmas proporções que se encontram nas causas da ira, do temor, ou das outras paixões mencionadas genericamente, encontram-se também nas harmonias que causam efeitos similares. Contendo as paixões e a harmonia proporções similares, não há dúvida de que, sendo muitas as paixões, muitas são também as harmonias"[538].

Não há espaço aqui, dadas as implicações teóricas que nasceriam, para um desdobramento argumentativo em relação ao problema dos modos musicais, questão resvalada por Zarlino. Musicalmente *fundantes* – porque ferem a dimensão ontológica da música – se fazem, nesse sentido, escavações investigativas concernentes a essa indagação basilar: os modos – gregos, medievais e renascentistas – possuíam tendências afetivas específicas, guardavam e expressavam um caráter anímico determinado? Mas se este estudo não pode nem mesmo iniciar o leitor nesse campo temático, deve contudo marcar – com o que se veem corroboradas as páginas iniciais aqui – que Zarlino, pela imbricação disposta entre som musical e afeto, ancora seu pensamento sobre o reconhecimento da natureza mimética da música; embora o faça a partir de supostos teóricos insustentáveis, como deste estudo se poderá colher. E se é no interior da categoria da mimese que esse compositor tardo-renascentista se estrutura teoricamente – vale dizer, intervalos e modos, sons e harmonias são mimética vida anímica[539] –, na *Istitutioni* toma forma, como seu fundamento, o estatuto musical cunhado por Aristóteles: o som move a alma porque é vida afetiva, *in mímesis*. Estatuto que permite o suposto zarliniano de que compor

envolve, primariamente, o reconhecimento do caráter expressivo dos sons musicais, da identidade anímica dos intervalos. Anímica inata – sustenta o compositor – que ao artista cabe objetivar, realizar, tornar arte. Em termos similares, para Zarlino uma obra é plasmação nascida na, e pela, autossuficiência da sonoridade, mimética, em que a elaboração de um contraponto é a construção de uma teia necessariamente expressiva: o som que o constitui – som que esse contraponto concreta, especifica, amplia – ressoa um sentir, sentimentos. Ao pontuar a relação firmada por Zarlino entre música e afeto, Fubini, no mesmo texto antes citado, aponta para essas considerações determinativas, com o que se arremata este sucinto passo teórico, *in imitatio*. *Imitatio* musical (simplistamente) entendida na *Istituitioni* como afeto textual transubstanciado em música[540]. Isto é, os intervalos, que são *affectus*, se acoplarão às palavras, melodiando-as segundo uma afinidade expressiva: em função da anímica transpirada das palavras, da poesia, a melodia, reproduzindo em sons esse pulso afetivo textual, se constituirá enquanto melodia; citando a letra zarliniana, Fubini considera: no ato compositivo,

> a escolha de intervalos adequados é, pois, proporcionada pela cantilena e pelo modo. Significa que, definitivamente, o critério da escolha é sempre musical. As várias harmonias arroladas por Zarlino têm seu *éthos*, ou afeto. Basta, então, escolhê-las convenientemente, isto é, de acordo com aquilo que o musicista deseja comunicar do texto que acompanham – caso exista um texto a ser acompanhado. Adequar-se ao sentimento expresso pela palavra é usar harmonias correspondentes. Onde a palavra "demonstre aspereza, crueldade, dureza, amargura e sentimentos semelhantes, a harmonia deve se igualar – ser um tanto dura e áspera; mas de um modo que não ofenda. De igual modo, quando algumas palavras expressarem pranto, dor, pesar, suspiro, lágrimas e sentimentos afins, a harmonia deve estar plena de tristeza".[541]

Música: sons da interioridade, sim; mas não palavra tornada som! Que essa proposição instigue o leitor a avançar na investigação da alma da arte sonora, questão ora evitada. Música que, mediada pelo som, *sensifica sentimento sentidos,* porque o som *do homem* – a *voz* – é *exteriorização sensível de si*, algo que se Zarlino de algum entrepensou e o madrigalismo italiano afirmaria artisticamente. Num último dizer, *Istituitioni harmoniche*: o som determina a mimese da arte sonora porque manifesta o mundo das paixões. Mundo que, dos sons, integra o universo da natureza porquanto "desejo sensitivo, corpóreo e orgânico", isto é, mundo sensível; então, mundo fundado em espaço matemático, numérico, natural, sonoro, porque o som musical é natureza.

II

O pensamento de Zarlino, bem como o de Girolamo Mei – ontologicamente distintos[542] –, são espelhos – mediatos – de uma prática artística que compreendeu que o som musical guarda em

si, como atributo primário, a possibilidade da expressão anímica. Em Zarlino, especificamente, compreensão que significou, numa clara diferença face à tradição teorética até ali assentada, a cunhagem *ideal* da autonomização da música ou a proposição de que a arte dos sons, mesmo sem a palavra, alcança se objetivar na plenitude de sua imanente potência expressiva. Se desde os gregos, de forma mais ou menos explícita, a teoria da música reconheceu na ôntica relação poesia-música a condição da objetivação da arte musical, Zarlino, distintamente, entendeu e perspectivou a música como esfera plenamente autônoma: se expressivamente autonômica, então *artisticamente autonômica*. Nesse sentido, referir que a música instrumental, então nascente, encontrou arrimo e impulso na *Istituitioni Harmoniche*, ou que o ideário zarliniano é resposta e abertura teoréticas à afirmação histórica de uma música que se descola da palavra, não é mais do que assinalar um reconhecimento há muito repetido. O que não significa dizer, sublinhe-se, que Zarlino tenha tomado a música "pura" como um fenômeno estético mais efetivo, melhor, superior, mais pleno ou desenvolvido que a música vocal. Não se desconsidere que ele foi compositor de obras sacras, enquanto mestre de capela da San Marco, e também um madrigalista, ainda que sem maior projeção.

Recante-se, pois, o ponto decisivo para o quadro que se quer esboçar: Zarlino, com sua letra teórica, materializa pilares ideais à validação artística e ao desenvolvimento da música instrumental. Por ser o som musical – defende o compositor – imanentemente mimético, *naturalmente* expressivo, esse som – pelo qual a música se substantifica, ou que é sua mediação, seu "meio homogêneo" –, a faz arte cuja autonomia ora despontada, avalia Zarlino, lhe é atributo genético. Da poesia em tempo algum a música derivou, afirma, ainda que por essa relação com a palavra, marca esse músico polifônico, potencialize-se vitalmente. Nos termos que desdobram problema, mas em necessária concisão. Na medida em que a terça maior é por Zarlino tomada como intervalo compositivo estrutural, porque mediação basilar à positivação de uma sonoridade musical que tem no *senário* seu suposto – senário que é a expressão numérico-matemática, ou melódico-horizontal, da lógica harmônica prototonal, de um plano harmônico que progressivamente vai ocupando posição musical ordenadora no século XVI, senário, aluda-se ainda, que é conjunto formado pelos seis primeiros harmônicos de um som, os quais, engendrando o substrato sonoro então musicalmente praticado, são tomados por Zarlino como os sons – ou números – musicalmente próprios, verdadeiros, posto que entendidos como dados pela natureza –, na medida, pois, que assim Zarlino concebe e firma, distingue-se no seu pensar, que reverbera práxis coeva, a dominância do *plano harmônico* na constituição da esfera musical. Em proposição categorial, que será iluminada paulatinamente: dado que o som, formula

Zarlino, porta em si expressividade autonômica, e que, nesse contexto, ele referende a harmonia triádica – que tende a determinar os caminhos compositivos, o ser e ir-sendo da melodia –, zarlinianamente o espaço composicional passa a ser regido, *lato sensu*, pelas necessidades de uma verticalidade tomada e praticada como musicalmente cêntrica. Necessidades compositivamente dominantes que então orientam o movimento sonoro, o fluxo e sentido da melodia, isto é, dos afetos, da mimese que se modela. Prática harmônica, pontue-se, que Zarlino não inventa ou descobre: esta se fez, crescentemente, plataforma musical dominante da polifonia e monodia acompanhada parida pela práxis compositiva a partir da segunda metade do século XVI. Na formulação de Fubini, disposta em sua longa integralidade, clarificadora:

> O pressuposto que está na base de todas as pesquisas de Zarlino é que a ordem por ele buscada na música seja uma ordem natural, ínsita à própria natureza da música, ordem de jaez matemático, simples e racional, assim como é simples e racional a natureza. Por isso os harmônicos estão no fundamento do novo sistema harmônico, ou porque se encontram na natureza e por esse motivo nos dão acordes consonantes. [...] Num certo sentido, esse racionalismo pode fazer renascer o mito de uma "música mundana", não tanto como música inaudível, produzida pelas esferas celestes ou pelo movimento veloz dos planetas, quanto como total matematismo e racionalização do mundo musical sobre a base de um idêntico e correspondente matematismo e racionalização do mundo da natureza, do qual o primeiro é espelho fiel. Esse pressuposto fundamental, que serviu de guia a todos os teóricos da harmonia, de Zarlino a Rameau e além, representa a tomada de consciência de uma nova realidade musical que lentamente se formava, amiúde nas dobras menos oficiais da música do tempo, nas canções populares, na música profana, onde já se delineava um esquema harmônico tonal no qual é frequentemente perceptível a força dinâmica da sensível e da dominante, numa forma musical construída com maior simplicidade, de modo mais lógico e mais adstrito.[543]

Impraticável, e mesmo impróprio aqui, porque teoricamente desviante, perscrutar sobre a porção *natural*, de *determinidade* físico-acústica, que as esferas prototonal e tonal carregam em si; ou escavar se o senário é *potentia* de um *actu* harmônico; ou, ainda, determinar o *quantum* de natureza essa verticalidade, esse plano harmônico, a música – esfera parida pela, e na, vida social – contém em sua orgânica. Seja como for, e isso é o que importa aqui tracejar, o nascimento da música instrumental ocorre sobre a, e em função da, primazia compositiva do plano harmônico, música esta cuja face teórica primária era a asseveração de que o senário correspondia a uma necessidade natural, da natureza, a uma racionalidade matemático-numérico-musical indelével. Musicalmente, cunhe-se um dizer talvez hiperbólico, estaria tomando forma, num estágio germinal, o *império histórico da harmonia*: a saber, a predominância da verticalidade sobre a horizontalidade, a subordinação do melódico ao harmônico, então materializado enquanto centralidade artística, compositiva. De fato, a dinâmica musical tardo-renascentista implicaria, à revelia do próprio ideário zarliniano e para muito além dele e de seu tempo histórico, a tomada da música como espaço fundado no

harmônico; *modus faciendi* prenhe de uma subsunção da expressão à forma, do humano-anímico *in mímesis* à sonoridade (necessariamente abstrata) do som enquanto som. A resposta pirrottiana a uma questão autoproposta sobre o substrato da música (vocal) dramática nascida em solo tardo-renascentista "italiano", resposta não resolutiva, mas tecida em letra teoricamente relevante, assume esta feição:

> Se não foi a adoção da monodia acompanhada, qual foi então o elemento mais importante do novo estilo [musical]? A meu ver, foi a busca de um não sei quê que o tardo-quinhentismo não soube designar se não com a palavra "ária". A ária como peça fechada, no sentido operístico e cantante, não existia ainda, mas o termo era usado para evocar uma qualidade indefinível presente em algumas composições. Aludia-se com ele ao sentido que se experimentava escutando certas composições, pois elas se desenvolviam, frase após frase, com um coerente senso de direção, com uma determinação que parecia aviá-las inevitavelmente a um objetivo preciso, *com uma vontade que parecia ser própria do material sonoro mais do que do compositor.*[544]

Uma harmonia *guiante* – ventre da sonoridade, da obra, pois o acorde funda e conduz o fluxo melódico ao lhe delinear e circunscrever suas possibilidades: o melódico se desdobra *com uma vontade que parecia ser própria do material sonoro mais do que do compositor*. Possibilidades melódicas, posta uma estandardização historicamente crescente do plano harmônico – ou sua realização a partir de procedimentos cadenciais que se enrijecem, que se fazem estruturalmente recorrentes –, que tendem também a se padronizar. Em argumento que completa, o plano harmônico, por sua constituição e ser, isto é, por sua funcionalidade musicalmente ordenadora, radica, motiva e timbra a esfera melódica, ou a mão compositiva que a engendra. Lógica musical que significa, já a meados do século XVII, a preponderância da matéria sonora – ou ao menos de sua orientação estrutural – sobre a *imitatio*, sobre um conteúdo mimético, que então se circunscreve e amolda a um *modus faciendi* compositivo que tende a se formalizar, então a se abstrair, seja a obra vocal ou instrumental. Preponderância tendencial da sonoridade, no campo da música cantada, que se manifestou ainda como *voz virtuosa*: no ato musical, no fluxo da expressão anímica que, não obstante, o compositor deseja configurar, a voz se inclina, numa acentuação histórica gradual mas induvidosa (penso aqui na ópera, estilisticamente protoforma da vocalidade posta), a se objetivar enquanto sonoridade pura – como beleza canora, *melódico-vocal*, como positivação de ágeis e complexos volteios vocais. Arte que se tece, assim, em afetada ou desnatural expressividade virtuosística; canto que, *antes*, tão somente seduz ou encanta, ainda que construído no interior de uma dada expressividade buscada e alcançada, que se formaliza. Em configuração arrematante: *Istituitione*, estatuto teórico da dominância compositiva da harmonia triádica; harmonia que atravessa e ordena as específicas necessidades miméticas do melódico – *garra mimética da música*. Atravessamento

que é *materialidade* sonora como força e *télos* artísticos, força e *télos* que ao moverem o melódico orientam seus movimentos, ou melhor, pré-condicionam *in limine* sua orgânica, seu fluxo, sua mimese, seus afetos – sua forma. Se em Adrian Willaert (1490-1562), Giaches de Wert (1535-1596), Cipriano da Rore (c.1515-1565), Claudio Monteverdi (1567-1643), a melodia demanda e engendra a sua verticalidade, implica a harmonia, que já se positiva como categoria compositiva cêntrica, as posteriores vias da música modificariam esse quadro: por um caminho artístico gradativo, é a melodia que passará a responder ao plano harmônico, numa reordenação estética que espelha profunda reordenação humano-social. Reordenação que a teoria de Rameau transparece claramente ao lhe dar corpo ideal, estético, musical. Vejamos, *brevi manu*.

III

Se, em Zarlino, modalidade e melodia assumem função compositiva central, mesmo porque o universo zarliniano é o polifônico-modal, em Rameau a situação é diversa. Na *Istituitione*, a esfera melódica é concebida a partir de uma verticalidade ainda prototonal: a melodia possui primazia compositiva, embora a tenha em parte já perdido. Situação teórica diversa? Se em Zarlino a melodia apenas tende a uma subsunção, no compositor e teórico setecentista a harmonia se fez melodia: o melódico, ora, é, *lato sensu*, o harmônico horizontalizado. No *Traité de L'Harmonie* (Tratado da Harmonia), em que o problema da dimensão anímica da música é apenas epifenomênico – problema deslocado por Rameau em função de uma temática dominantemente técnica, ou em que a teoria é modelada em argumentação harmônico-matemático –, a frase, teoricamente estrutural, que abre o Chapitre Premier – não casualmente denominado *De la musique e du son* (Da Música e do Som) – é esta: "A música é a ciência dos sons; por consequência o som é o principal objeto da música."[545] A isso, necessária e coerentemente, ata: "Divide-se a música, ordinariamente, em harmonia e melodia, embora esta não seja mais do que uma parte daquela, e é suficiente conhecer a harmonia para se estar perfeitamente instruído de todas as propriedades da música."[546] Em síntese categorial: o *som como tal*, afirma Rameau em letra escancarada, é o ponto de partida da música, e sua matéria.

Por que assim entende, ou pode entender? Porque, conceitua o *Traité*, um som musical – uma determinada nota, altura, frequência, que a voz ou o instrumento produz – é um *corps sonore*. Uma nota musical extraída do monocórdio é um "corpo", vale dizer, é um organismo completo, uma totalidade significante, pois carrega em si, constitutivamente, vários outros sons musicais.

Sons que ao vibrarem concomitantemente em seu interior – de uma nota qualquer (um *dó*, *ré*, *mi* etc.) –, por essa concomitância engendram-na fisicamente. Isto é, engendram um todo, um corpo sonoro, por Rameau teoricamente tomado como autossuficiente – como já portador de uma orgânica musical imanente. Em palavra análoga: da mesma forma que o branco é o resultado da mistura entre todas as cores, uma nota – um som determinado – nasce da ressonância conjunta de uma plêiade de alturas. Nesse sentido, atina Rameau, o som que serve à música é um complexo. Atinada concomitância geradora de uma totalidade, que em seu ideário se efetivaria na *própria condição da música ora ser e se realizar*. (Física ou natural) concomitância, que Rameau teoricamente abstratiza, da qual então escavaria, esse o elemento a distinguir e focar, a prevalência da dimensão harmônica da música, na exata medida em que os sons formantes mais importantes, ressoantes de um som, são os mesmos que constituem o acorde maior: para além da oitava de um som fundamental, sua quinta e terça maior. Na letra harmônica do teórico que, na distinção de mediações e caminhos, sem dúvida ecoa Zarlino:

> O corpo sonoro, que chamo, com justeza, de som fundamental, esse princípio único, gerador e ordenador de toda a música, essa causa imediata de todos os seus efeitos, o corpo sonoro, digo eu, ao ressoar engendra, ao mesmo tempo, todas as proporções contínuas, de onde nascem a harmonia, a melodia, os modos, os gêneros, e até mesmo as menores regras necessárias à prática.[547]

Na palavra corroborativa, e que desdobra a questão. Rameau não inventa, defende ou perspectiva isoladamente uma prática. De fato, propõe idealmente a partir e no interior de um *modus* musical *in actu*. Ao estacar e consolidar o plano harmônico como pilar musical, como princípio compositivo, age teoricamente em função de uma práxis musical estilisticamente incontrastável. Assim, ainda que à música caiba emocionar aquele que a escuta, emoção que Rameau, como compositor, menciona buscar e realizar – ao artista *dos sons*, lê-se no *Traité*, cabe dar forma a uma *imitação*, de sorte que música e afeto se vinculam em seu ideário –, a vida anímica ali se põe como matéria ou instância artisticamente subsumida. Pois o *corps sonore*, vale dizer, a harmonia, é a categoria musical fundante, cuja prerrogativa compositiva é primária e inquestionável. Dito analogamente, na teoria ramista a conformação anímico-mimética está subordinada à materialidade do corpo sonoro, surge subposta à orgânica do som, que ao conter em si e engendrar o harmônico – sustenta Rameau – funda um tecido sonoro *in harmonia*, ou por ela ordenado. Então, o caminho à expressão e a expressão a ser musicalmente positivada já estão inscritos no som, são transpirados por ele, por sua natureza física, por suas formas de ser, por suas (abstratas) propriedades materiais e inter-relações recíprocas, por suas presumidas necessidades acústico-musicais próprias e autonômicas, som, pois,

rameaunianamente tomado como música, ou ao menos como protomúsica. Disposto com maior rigor, a expressividade – categoria essa, de fato, não claramente assentada por Rameau como *télos* compositivo –, realiza-se por meio de uma materialidade sonora musicalmente regrante, porque o som carrega em si uma dinâmica *musical*, que quando descoberta pela razão e efetivada pela mão do artista faz-se harmonia – música, arte. Pela letra do músico, induvidosa em seu substrato e perspectiva: "Não sabeis que a música é uma ciência físico-matemática, que o som é seu objeto físico, e que as relações encontradas entre os diferentes sons os fazem objeto matemático e geométrico?"[548] Na reflexão categorial, que substancia: para Rameau, "o ponto de partida é sempre o mesmo: como a música repousa, em sua essência profunda, sobre articulações e combinações sonoras autônomas cuja teoria [ramista] fornece uma espécie de gramática, é necessário considerar toda a realização musical como o resultado, o efeito final ou derivado, de uma combinatória elementar [entre sons]"[549]. Significa que, em sua teoria, de ascendência zarliniana, as

> verdadeiras propriedades do som musical não residem na sua emissão ou em sua audição pura e simples: elas se encontram nas relações dos sons uns com os outros, nas combinações de sucessões e de simultaneidades, nas diferenças relativas dos intervalos. A música aparece, primeiramente, como um conjunto regrado de relações, e quem deseja compreender sua natureza a deve tratar como uma rede e percorrê-la como um gramático[550].

Em tal contexto teorético, no qual a música é tomada como estrutura relacional entre sons *de per se* musicais porque *corps sonores*, a harmonia triádica contida *in potentia* no som teria de assumir primazia musical. Na reflexão que distende o problema, da qual não podemos aqui apresentar os supostos, mas que marca a dimensão que o plano harmônico assume em Rameau: "Por sua natureza estrutural e sua constituição em sistema de relações ordenadas, é a harmonia que faz com que a música seja verdadeiramente música, é ela que faz a lei, é dela que vem a força, a expressividade e o charme das combinações sonoras."[551] Numa palavra, claríssima: no *Traité*, "a harmonia é primeira, a melodia, segunda"[552]. Rediga-se, para completação do exposto: a letra ramista ecoa lógica musical dominante, ou mesmo única. A verticalidade acórdico-tonal está ordenando praticamente o tecido compositivo. Lógica generante de uma orgânica em que a melodia é segunda porque se entece a partir da funcionalidade harmônica, ou dela deriva, ainda que mediatamente. Nesse sentido, Rameau é reconhecimento e legitimação de um fazer composicional que estava implicando vigoroso deslanche ideológico e artístico da música pura. Assim, ainda que conceba a música, desnaturadamente, como *natureza*, como expansão e expressão do som, como *actus* de suas propriedades racionalmente configuradas, ao se nutrir de um ir-sendo artístico real Rameau o espelha teoricamente: a saber, a música, *in*

harmonia, subordinou a melodia. Esta, ora, se constitui a partir das necessidades daquela, primárias, pois acordes e relações acórdicas efetivadas artisticamente como estrutura musical. Verticalidade que engendra um fluxo horizontal que a ela deve se harmonizar e por ela se orientar. Em argumento estético-musical, a letra rameauniana reverbera uma práxis onde o som, não a mimese que pelo som se consubstancia, faz-se atributo tendencialmente dominante. Assertiva que não nega, advirta-se *in limine*, que os intervalos musicais possuam e evoquem sentimentos, ou que o plano harmônico demande, por sua intrínseca orgânica físico-sonora, determinados procedimentos e caminhos compositivos que se impõem *objetivamente* ao melódico. Pense-se, por exemplo, nas relações entre consonância e dissonância, relações que *não* são meramente volitivas, ou manuseadas por um mero desejo composicional, subjetivo. No entanto, e isto se tem de sublinhar, essas evocações e demandas não nascem, simplesmente, dos intervalos e da verticalidade tomados *in abstracto* – como se a sonoridade *in natura* de ambos os realizasse como música. Intervalos evocam e harmonias demandam (mimeticamente, artisticamente) posto um *contexto musical*, artístico: que os faz música ao agregar à sua naturalidade física dimensão humana, anímica, efetivamente mimética. A materialidade do som se torna música – o som se torna arte musical – se é *mediação expressiva*, isto é, *se alcança expressar vida subjetiva*. Num dizer brevíssimo, o som é música ao exteriorizar o mundo anímico, não simplesmente ao soar, ao se objetivar enquanto abstrato ressoar físico, fenomênico.

Seja como for, e este o ponto a ser aqui caracterizado, na prática setecentista, e mesmo na seiscentista, então no teórico hiperbolismo naturalístico de Rameau, a harmonia se firma como esfera compositiva nucleal. Consolidação que é afirmação plena da música instrumental, bem como, e na mesma esteira, de uma gradativa mutação histórica: *a da abstração crescente da expressividade musical*. Se predomina a verticalidade, predomina a materialidade do som, porquanto predomina a funcionalidade harmônica, que determinando o fluxo melódico assim ordena a mimese. A imperiosidade do harmônico e a adstrição do melódico ou, mais rigorosamente, sua subsunção e tendente formalização, são um único e mesmo fenômeno: o da autonomia da esfera musical, que tem no nascimento da música pura seu resultante mais natural e aparente. Desdobremos esse quadro no cenário que deve ser para nós o central: o século XIX. Desdobramento possível porque as premissas sonoras desse século deitam raízes no iluminismo musical, tenham tido os anos oitocentos maior ou menor consciência de tal enlace categorial. Premissas iluministas aqui expostas em pulso pouco generoso porque forçoso se faz avançar na argumentação. Avanço que entende elucidar pontos necessários e ainda opacos, passo esse que,

final, antes e acima de tudo, problematiza.

Pressupostos da Música Romântica – Arte do Som?

Paolo Gambara, músico, em um cômodo esfumaçado pelos vapores misturados da cozinha contígua, descerra sua vida, de destino trágico, ao jovem conde Andrea Marcosini. Descerrar que, longa reflexão sobre sua arte, destila o espírito musical oitocentista. Se, posto esse contexto, considerarmos que Jacob Strunz (1781-1852), músico alemão radicado em Paris, responde pelo suporte teórico-musical dessa novela balzaquiana (e também pelo de *Massimilla Doni*), pressupostos e tendências teórico-musicais de tradição francesa, italiana e alemã podem, pois, ser entrevistos em *Gambara*.

Então, num lugar pobre, malcheiroso, espaço de imigrantes italianos em Paris, Paolo, numa noite do ano de 1831, faz soar com sua narrativa cordas estruturais do pensamento e das práxis sonoras erguidas pelo século XIX. Relato desse músico aqui tomado no momento em que se faz claramente arte e evolução, música e sonoridade, ciência e matemática, vale dizer, Rameau e harmonia. Fortemente convicto daquilo que pensa – pois o mundo musical de então nisso se crê constituir –, Paolo Gambara desdobra-se num dizer que é música como natureza; assim:

> Tudo o que resta do mundo musical anterior ao século XVII provou-me que os antigos autores conheceram somente a melodia; ignoravam a harmonia e seus imensos recursos. A música é ao mesmo tempo uma ciência e uma arte. As raízes que ela tem na física e na matemática fazem dela uma ciência; torna-se arte pela inspiração, que se vale sem saber dos teoremas da ciência. Liga-se à física pela própria essência da substância que emprega [...]. Desde que todo o som produzido por um corpo sonoro é sempre acompanhado por sua terça maior e por sua quinta, desde que ele afete grãos de poeira colocados num pergaminho esticado, de modo a traçar ali figuras de construção geométrica, sempre as mesmas, segundo os diversos volumes do som, regulares quando se faz um acorde e sem formas exatas quando se produzem dissonâncias, acho que *a música é uma arte tecida nas próprias entranhas da natureza*. A música obedece a leis físicas e matemáticas. As leis físicas são pouco conhecidas, as leis matemáticas o são mais; e, desde que se começaram a estudar suas relações, criou-se a harmonia à qual devemos Haydn, Mozart, Beethoven e Rossini, belos gênios que certamente produziram uma música mais aperfeiçoada do que a dos seus predecessores, gente, aliás, cujo gênio é incontestável. Os velhos mestres cantavam em vez de dispor da arte e da ciência, nobre aliança que permite fundir num todo as belas melodias e a poderosa harmonia.[553]

E, imediatamente, a isso ata uma reflexão reiterativa que, embora de caráter metafísico, reafirma de pronto o que este texto vem buscando explicitar no curso argumentativo: a saber, o plano harmônico assumira prevalência compositiva; ora,

> se a descoberta das leis matemáticas deu esses quatro grandes músicos, onde não chegaríamos se descobríssemos as leis físicas em virtude das quais (note bem isso!) nós juntamos em maior ou menor quantidade, segundo proporções a determinar, uma certa substância etérea, espelhada no ar, que nos dá a música assim como a luz, os fenômenos da vegetação assim como os da zoologia! Compreende? Essas novas leis armariam os compositores de novos poderes, oferecendo-lhe

> instrumentos superiores aos instrumentos atuais e, talvez, uma harmonia grandiosa comparada à que hoje rege a música. [...] O que amplia a ciência amplia a arte[554].

Universal prevalência da esfera harmônica na música europeia que encontraria na Alemanha do século XIX um representante notável, um protagonista sem par. Na última ponderação de Paolo aqui exposta: palavra parida de uma vida de provação, que, de um lado, é narrativa do infausto pressentido e vivido, e, artisticamente, música como *corps sonore*, como harmonia:

> Caí numa negra melancolia ao medir a profundidade do abismo que mergulhava, porque eu entrevia claramente uma vida de miséria, uma luta constante na qual o amor tinha de morrer. Mariana [mulher de Gambara] fez como o gênio: saltou de pés juntos por sobre todas as dificuldades. Não contarei o pouco de felicidade que durou o começo dos meus infortúnios. Apavorado com a minha queda, achei que a Itália, pouco compreensiva e adormecida nos estribilhos da rotina, não estava disposta a receber as inovações que eu editava; pensei, pois, na Alemanha. Ao viajar por esse país, para onde fui pela Hungria, ouvi as mil vozes da natureza e esforcei-me em reproduzir essas sublimes harmonias [...]. fui apreciado na Alemanha. Não conheço nada tão grande na minha vida como nessa época [...] Devo dizê-lo? Fui feliz. Durante essas horas de fraqueza, por mais de uma vez fiz minha paixão falar a linguagem das harmonias terrestres.[555]

Como aproximação elucidativa inicial do campo artístico acima esboçado, a necessária assertiva que quer evitar que o leitor veja ou colha ilações não pressupostas por este estudo: isto é, a argumentação que se delineará não implica a desqualificação ou menoscabo estético da histórica primazia da harmonia; bem como não encerra o não reconhecimento da intensidade musical que por ela se pode compositivamente criar; tampouco insinua uma simples e ingênua negação da música instrumental, algo que levianamente se poderia afirmar que tentei ao se projetar extrinsecamente sobre minhas palavras a existência de uma presunção, velada, de sua infecundidade mimético-catártica. *In affirmatio*, o que se entende modelar nesse momento determinativo são *ponderações categoriais*. Então, o tecido reflexivo delineado deve ser apreendido – e legitimamente confrontado, caso se o deseje – nesse e por esse prisma: categorial. Vejamos, a partir de três momentos imbricados; conexidade teoricamente sintetizadora.

I

Se um termo, *per se*, pudesse descerrar a natureza da vocalidade oitocentista naquilo que foi sua expressão predominante – mas certamente não única, como nos testemunha o *lied* –, *hiperbólico* seria aquele que, em forma nada desmedida, desnudaria seu atributo cêntrico. A voz verdiana – Verdi que, na velhice, avizinha-se de uma lógica recitativa, onde *cantare* e *recitare* se fundem num todo orgânico que nega a histórica dualidade operística entre situação e interioridade, entre

contexto e alma, com o que o compositor reconcebe caminhos estilísticos próprios à ópera da segunda metade do século XVII –, é voz, não obstante, concebida na hiperbolização de si. Sua notável e longa energia compositiva cria personagens animicamente hirtas, ou que a isso tendem. Nesse sentido, a expressividade escorrida de suas vozes-personagens muitas vezes é menos alma *in affectu* do que palavras potencializadas por ela, pois vozes radicadas numa auto-hipérbole que, posta e reposta, as abstratiza, indetermina afetivamente. No substantivo comentário que traceja o nascimento de uma nova sonoridade instrumental e o da voz *spinto* – vocalidade essa de natureza linear, ou expressão intransigente, pois ao cantor se impõe vozear numa insistente, e mesmo incessante, deblateração, voz que, desse modo, evoca inverossímil, abstratizada univocidade d'alma; vocalidade unívoca que se descolando desse estado de hiperbolismo a ele indeclinavelmente retorna, com o que toma forma uma textura musical em que a voz se subordina à sua própria sonoridade, bem como às necessidades de uma orquestra cuja força bruta e independência relativa face à voz orientam os caminhos e caráter desta; a saber:

> As primeiras décadas do *Ottocento* tinham assistido a uma profunda transformação da orquestra e das modalidades de acompanhamento. O leve tecido do cravo tinha sido substituído pelos acordes pesados do piano-forte. A límpida trama contrapontística das cordas tivera de abrir espaço às sonoridades mais espessas das madeiras e metais, convocadas em grande número. Para reequilibrar o peso sonoro, as cordas acabaram sendo dobradas, levando assim o volume da orquestra a níveis antes desconhecidos. Ao pobre cantor, plantado no palco com as mesmas cordas vocais de sempre e forçado a se apresentar em teatros cujas salas tornavam-se cada vez maiores, não restava outra solução senão procurar novos expedientes para que sua voz não sumisse. O mais eficiente foi o experimentado na Itália na década de 1830: um escurecimento artificial da voz, com a consequente amplificação do volume sonoro, obtido mediante o arqueamento do véu palatal, repuxado na posição típica de quem está bocejando [...].
>
> O processo de inovação tinha-se, portanto, iniciado irreversivelmente, e resultaria na vocalidade que passaria a ser chamada de "verdiana", por oposição aos sons lânguidos, doces, puros e idealizados que, dando-lhes uma etiqueta um tanto sumária, poderíamos designar como "bellinianos". [...] Mas quem eram esses *cantanti urlatori* da primeira hora, como foram logo chamados, sem meio-termo?
>
> Dona de uma voz substancialmente escura e profunda; apropriada para papéis graves como o de Isabella na *Italiana in Algeri* rossiniana, [Caroline] Ungher não podia alçar-se ao registro agudo de soprano senão explorando um som encorpado e potente, mais adequado para o canto *di forza* do que para o *di grazia* (lembremos do que Bellini dizia a seu respeito: 'Cada som que lança parece uma punhalada'). [...].
>
> Ao lado de Ungher [...] [Domenico] Coselli foi um dos artistas que mais contribuiu, naqueles anos, para uma nova definição da voz de barítono [...]. A marca do barítono moderno se vê, desde o início da ópera [Beghelli está se referindo à *Parisina*, de Donizetti], por exemplo na declamação peremptória de "Tutto spiri gioia e pompa in queste mura", que se destaca no *tempo di mezzo* de sua primeira ária. Aproveitando um silêncio da orquestra, a voz retumba dentro do teatro, escandindo as sílabas com uma série de rés agudos que Donizetti ainda enfatiza com sinais de reforço dinâmico. O efeito é o máximo da potência sonora que se possa pretender desse tipo de corda vocal, convocada para executar música escrita para uma tessitura que lhe convém.[556]

E se a voz verdiana é hipérbole, na dramaticidade metafísica da música de Wagner o é ainda

mais essencialmente. Se em Verdi a voz duela com uma orquestra que ao lhe acompanhar disputa-lhe espaço cênico, impondo-lhe lugar, wagnerianamente não se trata de um duelo, mas da subsunção plena do vocal. A orquestra imperiosa, então feita abstrata personagem onímoda, conduz a voz a uma necessária e fundante inaturalidade: o canto é canto se extremada amplificação da vocalidade; se realização de uma voz descomunal no interior de uma massa sonora açambarcante, que, diferentemente de Verdi, funda e orienta o drama musical composto, lançando a voz para uma expansão *naturalista* de sua orgânica. Se na textura verdiana a voz humana protagoniza artisticamente, se o humano prevalece, na wagneriana é a orquestra que predomina e ordena, de sorte que o hiperbólico vocal não é somente abstrata linearidade anímica que tende a se materializar enquanto mera palavra sonoramente potenciada, mas plasmação de interioridades inteiramente abstratas. Mesmo porque, em Wagner, não se trata de homens, mas de entidades míticas. Entidades que plantadas no onipresente corpo instrumental se fazem agigantadas vozes inverossímeis do inverossímil. E como não seriam vocalmente assim essas imponentes personagens metafísicas, que são o avesso do humano impotente schopenhauriano diante da vida, e da morte? Em palavra convizinha, completadora: "O fabuloso – em Wagner – exprime o alto sentido da existência, é quase a representação da vida no seu movimento poético, em seu ritmo puro; na alusão mitológica, numa visão apaixonada e grandiosa e no contato imediato com a Natureza, se desvela o *reinmenschlich*, o puro-humano liberto do particular e do contingente."[557] Isto é,

> na vida dos heróis se sente o ritmo próprio do universo, a ligação com o infinito do cosmos. Daqui se distingue a complexidade que articula os fundamentos do drama wagneriano, pois na tragédia das personagens – homens e deuses –, por multíplices ressonâncias simbólicas, aflora a ideia de um drama cósmico. Os motivos humanos, à luz do mito, ascendem a símbolos, a ideias supra-históricas, elevando-se sobre um vasto plano ético, no qual são esboçados a necessidade e o mistério da vida em seu eterno reproduzir-se, no seu perpétuo alternar-se entre luz e treva, morte e regeneração[558].

Na palavra que sintetiza: se a voz oitocentista operística se materializa na, e pela, lógica traçada, então se tem de marcar que essa vocalidade se realiza, *lato sensu*, na subordinação ao som enquanto tal, ao *externo* – a uma orquestra que a sustenta e ultrapassa, funda e supera, possibilita e nega, a um só tempo. Subsunção artística que implica *dessubstanciação* anímica da personagem que canta. Porque canto que é voz radicada não na mimese das paixões e afetos – *imitatio* que lhe cabe constituir –, mas em sua própria sonoridade tornada predominação musical. Enfim, na música verdiana a interioridade posta é imitação humanamente adstrita, ou mesmo irrealizada; o som da voz ordena a voz *in mímesis*, então Otelo sente e lamenta, impreca e langue na iteração de um ressoar vocal que, dominante atroo recantado, assim abstrai ou interdita a expressão de seu sentir, que irrompe em continuado pulso tonante; afetada vocalidade

– abstratas voz e sentir.

II

"A música é uma arte tecida nas próprias entranhas da natureza!" Isto é, a música é prevalência da harmonia, na consequencialidade dessa premissa e práxis oitocentista, esboçada em algumas considerações aproximativas.

Posto *in limine*: se prevalência – consciente e buscada – de uma orgânica que desse modo ecoa o racionalismo de talhe zarlino-rameauniano, prevalência da materialidade do som. Lógica que significa a afirmação de um *modus* compositivo constituído e operante no interior de uma relação "natural" dos sons: forjado a partir de uma funcionalidade acórdica (abstratamente ou *in potentia*) intrínseca à harmonia – a partir de uma dada natureza ou possibilidade do som. Plano harmônico efetivado como esfera fundante que então se faz plano composicional estruturador, na exata medida em que essa verticalidade – determinadas relações e encadeamentos acórdicos – engendra os caminhos melódicos, condiciona os caminhos musicais. Predominância compositiva que, se no madrigalismo monteverdiano era exercida pela melodia, situação que implicou o *domínio do melódico*[559], nos séculos seguintes seria refundada: agora a materialidade vertical rege o *melós*, harmonia que se desdobrando na imanência de suas possibilidades sonoras potenciais, assim se fizera arte, música, "ciência compositiva". Em proposição aforística, no século XIX – e também em parte do anterior – a melodia é determinada pela verticalidade, esta, fruto estético de uma "cientificidade musical" – de uma dilatação ou complexidade crescente dos acordes e de suas relações. Alargamento nascido da busca musical por sonoridades, por novas harmonias, busca e efetivação positivadas enquanto suposto e *télos* artísticos. Ou ainda, a elaboração de harmonias cada vez mais diversificadas é, antes, a elaboração musical como elaboração de sonoridades. Sim, a sonoridade musical deve evocar algo, exprimir – pensam e propõem os artistas. Mas, em última instância, essa evocação expressiva é, para o compositor, epifenomênica. Em desdobro determinativo brevíssimo. A música pura é primariamente para o artista a *sonoridade enquanto sonoridade*, que, se pensada, desejada e entendida em algum grau e modo como expressividade, necessariamente é expressividade efetivada numa indeterminação mimética incontornável. Ora, se a sonoridade prevalece, uma indeterminação de conteúdo prevalece, tenha o compositor maior ou menor consciência disso[560]. Num argumento convizinho, se dominância (compositiva) da harmonia, afirmação e dominância do *modus faciendi* e lógica da música pura, porque a dominância da harmonia envolve a prevalência do som, da

materialidade da música – de uma dada predominância das relações acórdicas que de alguma forma têm vida própria –, materialidade essa que mais radicalmente se concreta na música instrumental. Tal materialidade ganha em dimensão e possibilidades, alarga-se e expande-se do texto, a música se descola, autonomizando-se. O que não significa dizer que a música vocal oitocentista não seja igualmente talhada em som prevalente: o que é a dominante voz cantada do século XIX se não melodia subordinada ao instrumento, ao som, à harmonia – às suas funções? Não é voz concebida a partir e no interior de uma contextura orquestral musicalmente ordenadora que a radica e condiciona, hiperbolizando-a?

Pela concretude clarificadora desse exemplo, que ao parecer contradizer o exposto, de fato o confirma. Negação aparente da qual se escava que o *império harmônico* é suposto e estatutos musicais, pois o romantismo, enfatize-se, é o império ou regência da materialidade sonora, do som puro, mesmo quando a voz, então a palavra, estão presentes. Vejamos, num passo fugaz, porquanto não há espaço para mais.

Um dos gêneros que tipificaram o romantismo musical foi o *poema sinfônico*[561], também conhecido como *música programática*. Qual o pressuposto estético-compositivo que o sustenta? O entendimento, pelos artistas, de que o som, *por si* – de que a música instrumental – pode descrever, pintar, traçar, dispor o universo afetivo, os sentimentos, a vida subjetiva e suas relações, bem como, em algum grau, o mundo objetivo, fenomênico, sensível. Assim, e não poderia ser diverso, a poesia que lhe serve de pretexto é um elemento dispensável da ação compositiva, que é música pura, abstrata, ainda que o *programa* pareça lhe conferir maior concretude imitativa, determinação de conteúdo. O texto, de fato, é inspiração contingente para o compositor, um ponto de partida genérico que cumpre, antes, função subjetiva superficial – alimenta sugestivamente a pena compositiva com cenas, imagens, objetivas e subjetivas, as quais, porém, a música não pode enformar. Embora tido por seus artífices como compositivamente basilar, imprescindível, porque entendido teoricamente enquanto *mediação à compreensibilidade da música* que se compõe, a esfera letrada é apenas um arrimo ideal genérico que, *abstratamente*, e tão só nesse pulso insuperável, orienta a mão compositiva e o ouvinte. Posto sem mais: um *poema sinfônico* é obra instrumental, e como tal se constitui e positiva, de sorte que pela música o texto "programático" não pode alcançar tradução artística *concreta*, atualizando-se em campo compositivo e receptivo, como esfera irrelevante, admitam ou não seus criadores. O que conta, em suma, é a sonoridade da orquestra enquanto tal, que se realizando por sua própria conta e risco, está necessariamente desligada de um texto-base

abstratamente inspirador que não pode irromper mimeticamente pelos sons de instrumentos. Pois a estes, por vocação ôntica, não cabe reproduzir a vida objetiva, portanto, o poético em seus cenários, imagens, sugestões.

No ideário de Liszt, figura central na elaboração artística do poema sinfônico, e do romantismo musical como um todo, o som engendra, pela própria malha de suas interrelações sonoro-naturais, o universo anímico. Não obstante, e numa significativa contradição lisztiana, ao buscar a associação "programática" entre música e texto, do músico húngaro aflora a intrínseca indeterminação mimético-expressiva da música pura, por ele tomada também como orgânica *expressivamente incompleta*. Em termos desdobrados: por reconhecer que a música instrumental é mimeticamente abstrata, afetivamente abstrata,

> Liszt não se satisfaz mais com a música como som puro; a música deve pintar, descrever, e pode fazê-lo através da busca de uma inspiração em campo que não é o seu, isto é, na poesia, caso contrário se reduziria à pura *técnica*; em outras palavras, a técnica, a forma, devem ser preenchidas por um conteúdo, por *ideias* a exprimir, não deve ser fim em si mesma.[562]

Porém, em clara contradição com essa posição de seu próprio suposto teórico, Liszt, em função daquilo que o poema sinfônico *é*, de como ele o compõe, acaba por afirmar a autonomia estética do som puro: a sonoridade que (abstratamente) se alimenta da palavra programática que considera reproduzir afetivamente é música que *pelo som enquanto tal pretende exprimir* a si ou, o que em última análise é aqui uma identidade, a poesia, o texto. Significa que, mesmo se atada à palavra, para ele música é sonoridade autonômica e ordenadora, som que gera expressão, arte. Som que faz do poético, em verdade, mediação da afirmação de sua própria orgânica, avaliada como naturalmente expressiva. Expressividade imanente que sua orquestra – a grande sonoridade instrumental – tenciona explorar e tornar concreta, efetivamente artística – música!

Então, desse compositor colhe-se o dominante ideário oitocentista da (arcana) imanência anímica da sonoridade. Em proposição que generaliza: música no romantismo *filosófico-musical* alemão é, *essencialmente*, música pura, porque aquilatada e *praticada* como artisticamente fundante, verdadeira, efetiva. De fato, afirmada como a *maior* das artes, e isso, aluda-se, no interior mesmo do pensamento e fazer wagnerianos. Na caracterização sintética: música pura, a expressão mais plena da esfera musical. Para Wackenroder e Schopenhauer, Schumann, Liszt e Berlioz, essa música é o *altar pagão* do homem descrente do homem. Altar diante do qual prostramo-nos em reverência à insuperável grandeza da insondabilidade humana e cósmica que a música *revela em indeterminação misteriosa*. Música, enfim, cujo prazer

provocado nos indivíduos os faz sentir *menores* frente ao mistério sonoro que dela emana, e pela incompreensibilidade insuperável então nascida; menores, talvez, como quando imersos na força sobre-humana transpirada por uma catedral, que, subjugante, nos diminui[563].

Em dizer que ao concluir reconduz: se o plano harmônico domina compositivamente uma música que tenda à sua materialidade, que subordina o afeto ao som, é caminho necessário. A música instrumental é expressão substantiva dessa lógica. Assertiva que não nega sua dimensão imitativa, artística, sua beleza sonora e relevância estética, mas que tem de marcar que ela é mimética *in abstracto*, porque o humano nascido do ventre da sonoridade pura é universo humano indeterminado.

III

No intento de uma síntese que deseja iluminar determinações não especificadas.

Quando, de um lado, Schopenhauer afirma, em *O Mundo Como Vontade e Representação*, que a música representa não os sentimentos em suas manifestações ou formas concretas, fenomênicas, mas suas respectivas essências descoladas do sensível, isto é, não engendra um *determinado* sentir alegre ou triste, mas *a* alegria, *a* tristeza, vale dizer, a universalidade (abstrata) de uma presumida existência e forma abstratas; e, de outro, que é a palavra – quando da música vocal – que deve acompanhar a música, colar-se, adaptar-se à sonoridade instrumental, pois a música (pura) é a (abstrata) *forma pura* do sentimento, "*o* em-si" desse universo – música pura, então, entendida como a real ou maior positivação da arte dos sons –, Schopenhauer faz pulsar, ainda que por enigmáticas postulações metafísicas, o coração estético do romantismo musical. Posto sem mais: essa concepção reflete efetivamente prática que se elabora, isto é, a música romântica está tendendo compositivamente a esse pensar, seja instrumento, seja canto, como pelo exposto nas últimas páginas se alcança entrever. Ora, não vem a voz se ordenando pelo acórdico-harmônico-sonoro feito prevalência? Não vem se dobrando às formas e procedimentos instrumentais, hiperbolizando-se frente a uma massa sonora que necessariamente a faz extremar-se? Toma corpo no século XIX uma "ciência da harmonia" – consolida-se o interesse e busca composicionais por uma verticalidade sempre mais expandida e robusta, pela qual a *sonoridade* possa existir e "evoluir" (!?). "Evolução da música": princípio difuso, mas desarrazoado porque a-histórico, então contrário à arte. No entanto, o pulso musical oitocentista é antes sonoro-evolutivo do que primariamente mimético-

expressivo. Pulso compositivo esse que envolveu a subsunção do melódico. Harmonia como esfera compositivamente estruturadora é melodia serva da malha relacional acórdica, ou melodia que – posto um paradigmático procedimento harmônico que lhe antecede e ordena –, padroniza-se, substantificando-se por um *modus faciendi* que a formaliza, abstrai. E se isso ocorre, ou a música para isso tende, a mimese possível se objetiva em abstração de fundo, pois expressividade – vocal e instrumental – que se enrijece. O melódico é a *garra mimética* da música, é seu *instrumentum mímesis*: sua prevalência e liberdade compositivas é a prevalência do humano frente aos sons, que devem, pois esta é sua vocação primária, sensificar batimentos anímicos concretos[564] de um tempo histórico concreto. Nos termos de Rousseau e Hegel, que aqui não podem ser categorialmente explicitados, termos estruturais porque ônticos, musicalmente intemporais:

> Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade ao ouvido. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas-artes. *Somente a imitação as eleva até esse grau*. Ora, que faz da pintura uma arte de imitação? – o desenho. E da música? – a melodia.[565]

Em letra análoga, que se reconduz, oportunamente:

> O peito humano, a disposição do ânimo, constitui em geral a esfera na qual o compositor tem de se mover, e a melodia, o puro ressoar do interior, é a alma mais própria da música. Pois a expressão verdadeiramente plena de alma – o som – apenas alcança pelo fato de que é introduzido nele um sentimento e que ressoa a partir dele.[566]

Então – e aqui tangemos o ponto de chegada da argumentação em curso –, se essa dominância do harmônico se põe, se essa é a contextura musical, ao menos em algumas de suas colunas, em que o hiperbólico vocal é também instrumental e o melódico se estandardiza em subsunção, traços estéticos naturalistas eivam a música do século XIX. Por exemplo: nos elefantes de *Aida*, na voz verdiana, na superabundância sonora de sua orquestra, que é *descritivismo*, não existe uma *exageração*, artisticamente estrutural? Tornando a Wagner, por um átimo. Suas cenas e contextos são mais substanciais que as personagens, impressas por uma mística estetização sobre-humana, que abstratiza almas e sentir. O poético-cênico abstrai o humano, ao quê responde a "melodia infinita" wagneriana. Orgânica que ao se efetivar como a mediação compositivo-vocal de todas as personagens, as desindividualiza, pois são personagens que destilam interioridades necessariamente compartidas – trocada indistinção. Há em Wagner uma retilineidade de contexto e indivíduos, uma espécie de anímica universal que arma e caracteriza o todo ao não individuar as partes. Na proposição que problematiza: por trás da melodia infinita que Parsifal desdobra e redesdobra, de onde nasce sua linearidade d'alma,

sua imperturbável e abstrativa anímica resistente, não estaria posto um sentir contínuo, um eternal suportar imanente que brada em força inumana? Na aguda reflexão de Mann, que amplia, avigora e ilumina o dito:

> Émile Zola sempre me pareceu um dos representantes mais fortes, mais exemplares do século XIX. Uma vez, há já algumas décadas, o comparei, para espanto injustificado dos meus compatriotas, os alemães, com Richard Wagner; citei Rougnon-Macquart ao mesmo tempo que O Anel de Nibelungo. Por acaso não são irmãos? A afinidade no espírito, nas intenções, inclusive nos meios, salta hoje à vista. Não é só a ambição do formato, o gosto artístico pelo grandioso e multitudinário o que os une, tampouco, no terreno técnico, o *leitmotiv* homérico (que também encontramos em Tolstoi); é sobretudo um naturalismo que alcança o simbólico e está estreitamente ligado ao mítico. Pois quem poderá ignorar na épica de Zola o simbolismo e a tendência mítica, que apesar de toda a crueza e brutalidade de seu serviço à verdade, que em seu tempo escandalizou, eleva seu mundo à esfera suprarreal? Não é aquela Aspásia do Segundo Império chamada Nana, um símbolo e um mito?[567]

Não obstante, conclua-se enfim o quadro determinativo que se entalha, não se assevera que o espírito musical do século XIX tenha se armado, simplesmente, em compasso naturalista. Isso não se pode firmar. Sintetize-se, como passo final deste ensaio: na música, os afetos, matéria-prima dessa arte, não podem tendencialmente irromper, seja na voz, seja nos instrumentos, nas formas animicamente estanques que escorrem das personagens plasmadas pela letra estético-naturalista. A alma humana e sua mimese sonora, os sentimentos sentidos e sua *imitatio*, organicamente movediços, ao naturalismo não se vergam, ainda que compositores, de um modo mais ou menos consciente, em algum grau tomassem partido por essa corrente ou dela colhessem categorias. Em argumentação que especifica. O naturalismo – que se objetivou essencialmente em terreno literário, ou nessa esfera se realizou na tipicidade de suas formas –, supõe e implica, como fundamento, um pulso *descritivo*, mediação estilística que serve aos conteúdos determinados que se deseja moldar. Pela letra lukácsiana, que pontualiza:

> A descrição [naturalista] do indivíduo como método de sua exposição só pode transformá-lo em natureza morta. Somente a pintura possui os meios de converter diretamente as propriedades corporais do indivíduo em meio de expressão das propriedades profundas de caráter humano. E não há nada de casual em que, ao mesmo tempo que as tendências descritivamente pictóricas do naturalismo rebaixavam as personagens da literatura a elementos de naturezas mortas, também a pintura perdesse sua capacidade de expressão sensível elevada. Os retratos de Cézanne são naturezas mortas comparados à totalidade anímico-humana dos retratos de Tiziano ou de Rembrant, do mesmo modo que as personagens dos Goncourt ou de Zola comparadas às de Balzac ou Tolstoi.[568]

E, ainda,

> a descrição não gera a verdadeira poesia das coisas; distintamente, transforma os indivíduos em estados, em elementos de uma natureza morta. As propriedades dos indivíduos existem umas ao lado das outras e são descritas nessa justaposição, ao invés de se relacionarem reciprocamente, dando assim testemunho da unidade viva da personalidade em suas diversas manifestações e em suas ações contraditórias. À falsa amplitude do mundo exterior [descrito literariamente] corresponde a angustura esquemática da caracterização[569].

Assim, e isso se atina com facilidade, nem mesmo a ópera oitocentista da segunda metade do século XIX se realizou como terreno de um naturalismo aberto e dominante, conquanto de muitos libretos se possam coligir atributos seus. (No caso de Bruneau, específico, o naturalismo dos textos é marcadamente ativo e agudo porque textos escritos por Zola).

Quanto à esfera especificamente musical da ópera, por outro lado, desenha-se uma vida estética que, não naturalista em sentido *strictu*, é, contudo, vida humana (animicamente) tolhida, positivada num viés que não nos dá a conformação mais inteira, real, substantiva – universalizada – daquelas personagens que cantam e se exteriorizam. Vale dizer, elas se objetivam em abstrata linearidade de sentir, objetivação que as atando genericamente às almas zolanianas, não as faz, pois, concretamente expressão naturalista. As almas das personagens verdianas e veristas, e mesmo das de Wagner – ou a melodia pela qual se projetam – destilam pulsar dramático, porque eles duvidam, vacilam, isto é, *movem-se* animicamente: se artificiais em sua interioridade, lineares em sua subjetividade adstrita, não por isso são espíritos incomplexos, fixos, patológicos, de unívoca contingência hiperbólica – isto é, não são personagens meramente naturalistas. De sorte que, enfatize-se por fim, se o naturalismo adquiriu robustez literária, na música não ganharia corporeidade unívoca[570].

O que ocorreu, distintamente – este, sim, o fulcro artístico oitocentista –, é que uma *música dos sons* se fez *télos* dominante, ainda que seus compositores se entendessem motivados e movidos por uma expressividade que declaravam e sentiam representar. E de fato representam – na abstração dos instrumentos puros que antes *descrevem do que expressam*; nas vozes hiperbólicas – nas supervozes – de uma ópera; ou naquelas subjetivadas de um *lied*. Mas, representação que se tece *in* sonoridade, ou por ela se organiza, com o que a vida humana que lateja sob as notas necessariamente se abstrai, evanesce, seja no canto, seja no som já abstrato de uma orquestra, que então se faz ainda mais abstrato. Com o que não se está veladamente indicando que a música perdeu todo senso e propriedade, legitimidade humana: tal aquilatação seria de tamanho simplismo teorético que nem mesmo se cogita. A força e a dramaticidade possível que uma estrutura e uma melodia "tonais" engendram mostram por si o vigor artístico dessa arte. Entanto, pontua-se, sim, que o humano tendeu a perder, compositivamente, lugar. Perda que é música tomada como ciência, isto é, como som – música *in harmonia*. Num dizer derradeiro: "ciência musical" não é som natural, ou cientificismo musical, mas *som hiperbólico* que é música empalidecendo o humano, sua alma. Alma que o canto não faz soar com generosidade, com dimensão mais ampla, concreta, porque tempos que parecem não vislumbrar

ou compreender a *universalidade imanente dos indivíduos*, então plasmados pela ópera no predomínio de uma intensidade anímica desnatural, inverossímil. Inverossímil porque uma interioridade não é ou pode ser vozaria que se fez quase incontrastável. E disso talvez Gambara não soubesse.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Organon: De L'Interprétation.* Tradução de J. Tricot. Paris: Libraire Philosophique, 1994.

____. Politica. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.

____. *Politique.* Tradução de Jean Aubonnet. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

BALZAC, Honoré de. Prefácio à Comédia Humana. *A Comédia Humana*. v. XVII. São Paulo: Globo, 1993.

____. Gambara. *A Comédia Humana.* v. XV. Rio de Janeiro: Globo, 1992.

CECCHI, Paolo. Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale. Convegno Claudio Monteverdi, Studi e Prospettive, Mantova, 1993. *Atti del Convegno...* Firenze: Olschki, 1998.

CHASIN, Ibaney. Música e Mímesis: Uma Aproximação Categorial e Histórica ao Pensamento Musical. *Verinotio: Revista On-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 9, ano V, nov. 2008. Disponível em: <http://www.verinotio.org/>. Acesso em 8 jul. 2015.

____. *Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Col. Estudos)

____. *O Canto dos Afetos: Um Dizer Humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Estudos)

COLI, Jorge. *A Paixão Segundo a Ópera.* São Paulo: Perspectiva, 2003. (Col. Debates)

FUBINI, Enrico. Zarlino, Veneza e a Música Instrumental. *Ensaios Ad Hominem*, São Paulo, v. 1, 1999. Tomo II: Música e Literatura.

____. *L'estetica musicale dall'Antichità ao Settecento*, Torino, Einaudi, 1997

____. *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino: Einaudi, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética.* v. 3. São Paulo: Edusp, 2002.

KINTZLER, Catherine. *Jean Philippe Rameau: Splendeur e naufrage de l'esthétique du plaisir à l'Âge classique.* 2. ed. Paris: Minerve, 1988.

LUKÁCS, György. *Estetica.* v. 4. Barcelona: Grijalbo, 1982.

____. *La Novela Histórica.* Barcelona: Grijalbo, 1976.

____. *Problemas del Realismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

MACHADO COELHO, Lauro. *A Ópera Romântica Italiana.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

MANN, Thomas. Fragmento sobre Zola. *Ensayos Sobre Música, Teatro y Literatura.* Barcelona: Alba, 2002.

PALISCA, Claude (org.). *Girolamo Mei* (*1519-1594*)*: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. 2. ed. [S.l.]: American Institute of Musicology, 1977.

PIRROTTA, Nino. Maniera e Riforme nella Musica Italiana del ’500. *Poesia e Musica.* Milano: La Nuova Italia, 1994.

RAMEAU, Jean Philipe. *Traité de l’harmonie.* Fac-símile do exemplar da Bibliothèque de la Sorbone. Paris: Klincksieck, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio Sobre a Origem das Línguas. *Rousseau.* São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)

TERENZIO, Vincenzo. *La musica tra romanticismo e avanguardia.* Bari: Adda, 1980.

5. O NATURALISMO NA DANÇA

Soraia Maria Silva

A essência da arte permanece
eternamente inalterada,
o que varia é o espírito do tempo, o espelho mediante o qual nos fazemos visíveis.
Kurt Joos, dançarino e coreógrafo alemão.

Primeiros Passos

O problema do naturalismo na dança é um pouco complexo: por ser uma arte do tempo presente, faltam referências materiais para falar de um período passado, principalmente de um tempo em que ainda engatinhavam as tecnologias de imagem, que colaboram para o registro e consequente análise de obra sob uma perspectiva crítica histórica. Assim, para realizar tarefa como essa que me foi proposta, impõe-se-nos a escolha de partir do olhar de quadros teóricos e dos depoimentos de artistas da época que possam lançar algumas luzes sobre o tema a ser desenvolvido. Nessa tarefa, algumas direções se impõem tais como: mostrar se existiu ou não um naturalismo na dança; como houve ou porque não houve; qual é o impacto dessa escola sobre a estética da dança nos aspectos literários, teatrais, pictóricos e filosóficos; como se dá o problema da natureza, da naturalidade do gesto, o gesto natural; o gesto mecânico; como ocorre a estilização dos passos de dança no contexto das ideologias sociológicas, cientificistas, políticas, biológicas e psíquicas. Já que o naturalismo não foi propriamente uma escola que influenciou diretamente os bailarinos ou coreógrafos, podemos dizer que, assim como realismo e naturalismo em muitos momentos são confundidos do ponto de vista literário, também na dança o mesmo problema se apresenta. Pode-se falar que alguns aspectos do naturalismo estão presentes nesse ou naquele coreógrafo ou obra, mas não se pode especificar uma escola naturalista. Há traços naturalistas nos expressionistas, nos surrealistas, nos pós-modernos, assim como nos processos contemporâneos da dança, e mesmo no balé clássico.

No teatro, o naturalismo exerceu mudanças marcantes tais como o surgimento do diretor, do cenógrafo e do figurinista, além das pesquisas de iluminação e sonoplastia. Anteriormente o próprio ator escolhia suas roupas, um único cenário era usado para diversas montagens, e não estava definida a posição do diretor como coordenador de todas as funções. Ao longo do século XX, realizou-se uma desierarquização dessas funções definidas no período naturalista, junto com um maior diálogo entre as artes da dança, do teatro e das artes visuais. Assim como na contemporaneidade, a fronteira entre *performer* e "público" também foi dissolvida com o desenvolvimento das artes de rua, da *site-specific performance*, e de formas teatrais imersivas e interativas, além do surgimento de um novo tipo de ator, que é, ao mesmo tempo, criador, produtor, curador e crítico de seus próprios projetos.

Na dança, ocorreu um movimento oposto. No período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX, o bailado (dança cênica) tornou-se uma arte independente, finalmente liberta do quadro do espetáculo lírico. E duas correntes de artistas apareceram: a

dos que trabalharam em função do desenvolvimento do bailado como espetáculo coletivo independente com suas regras estéticas próprias, e a dos que se destacaram como artistas solistas da cena da dança, bem aos moldes do ator-*performer* contemporâneo. Vários teóricos da dança, tais como José Sasportes e Mario Pasi defendem que o século XX é o século da dança, de uma arte que polemicamente conquistou novas fronteiras e influenciou outras artes, principalmente o teatro. E pode ser bem possível que as teorias do período naturalista tenham amalgamado esse processo de libertação da arte da dança, embora essa arte não tenha se definido estilisticamente em ganhos técnicos dentro da estética naturalista.

Como introdução aos temas aqui tratados, abordaremos o legado do período naturalista para a dança, tais como: a independência e o desenvolvimento do bailado, o bailado-propaganda (no sentido político e social), o aprimoramento da técnica clássica, o aparecimento do bailarino solista (*performer*), a ideologia do natural, do gesto primitivo e o aparecimento da nova dança, o movimento *en-dehors* com formas e limites indefinidos (isadoriano), o movimento *en-dedans* (nijinskiano) estático com equilíbrio de forças, o estudo analítico do movimento metacinético (teorias delsarteanas e labanianas), a inserção de intelectuais e artistas no desenvolvimento da dança enquanto arte independente. Também os efeitos posteriores e o legado pós-naturalista serão expostos, assim como os limites estéticos da arte do movimento na discussão entre natureza e natural, em temas como: a dança de caráter erótico, a dança ativista, o corpo somatizado, ecocorporalidades, dança naturista, dança integral, entre outros.

Corpo Naturalista – Ordem Histórica

O bailado e a ópera derivam das mesmas fontes na Renascença italiana (nascidas de uma estética de espetáculo ideal e total), mas a ópera encontrou a sua vocação sob a forma do drama musical, já o bailado demora a ter a sua autonomia e fisiologia própria. O bailado romântico é o primeiro passo mais articulado em direção à autonomia da dança, e é dado definitivamente na França, embora os primeiros impulsos venham da Itália. Nesse período, a arte do bailado, conforme apontado por Sasportes, mostrou-se indecisa perante a sua eventual tendência narrativa, hesitando sobre se atribuir o primado à mímica ou à dança pura[571]. Esse fato fica bem ilustrado nos dois atos de *Giselle* (1841): no primeiro impera a narração e as danças camponesas, no segundo, a técnica do balé propriamente dito.

A proximidade com a ópera, pois o público considerava as duas formas de espetáculo sob a mesma óptica, era desfavorável à dança. Nesse período alguns críticos diziam que um balé como arte autônoma era o produto de uma arte secundária. Conforme, por exemplo, a opinião de Camille Bellaigue (1858-1930), crítico de *Le Figaro*: "A dança desvia a atenção da música que a acompanha, mesmo quando esta é excelsa"[572]. Nesse ambiente, hostil à dança, em meados do século XIX acontece um acidente em Paris, mais precisamente em 1861, que põe em evidência a ruptura entre o bailado e a ópera, por ocasião da apresentação de *Tannhauser* de Wagner, o qual não realizou as concessões estéticas necessárias para satisfazer os *habitués* do balé convencional nas óperas da cidade, fato esse agravante do conflito cultural franco-alemão.

A *Enciclopédia Portuguesa Ilustrada*, publicada no começo do século XX, por exemplo, limita a arte da dança a ornamento da arte lírica. E, pelo retrato feito em 1908, no *Dicionário do Teatro Português*, sobre a arte da dança, segundo Sasportes, afirma-se que Portugal não gosta de algumas coisas que na época se apresentavam como bailados. Nessa crítica portuguesa, que seguia de perto os ditos franceses, comentava-se que esses eventos não passavam de caricaturas executadas por feias mulheres, "verdadeira negação da arte", que os bailarinos há muito tinham passado da moda, não sendo interessantes em cena, e também que "as dançarinas quando formosas, de boa plástica e sabendo da sua arte, são sempre recebidas com entusiasmo em toda parte"[573].

Assim, a dança parecia estar à deriva de certa leviandade, sem realmente atender a conceitos estéticos mais profundos. Esse problema era sentido por alguns intelectuais como Nietzsche e o próprio Wagner, que se limitava a dizer apenas: "Oh! Dança, arte maravilhosa. Oh! Dança, arte

miserável."[574] Ansiava-se pela dança filosófica do futuro, preconizada pelo espírito alemão da arte total, muito falada por Kandínski. Nesse momento aparecem alguns intelectuais e poetas dispostos a repensar os rumos artísticos da dança, já que, como aponta Sasportes, "os problemas da teoria estética não interessavam nem a bailarinos nem a coreógrafos, que raramente se dedicavam à reflexão sobre a sua arte, e ainda menos chegaram a conceber e a formular projetos estéticos coerentes"[575].

Entre eles surge, pós-Théophile Gautier (o poeta que criou o argumento do balé *Giselle*), Mallarmé com seu pensamento poético e metafísico sobre a dança. Para ele, a dança seria a mais *real* das artes, aquela que um poeta deveria invejar, a apresentação espontânea de uma intuição. Nesse momento também surgiram outros artistas expectadores do corpo em movimento que traduziram isso em suas próprias obras: Rodin, Toulouse-Lautrec e Degas – que pintava os bastidores das bailarinas. Essa série de Degas, realizada justamente no auge do naturalismo na literatura francesa, exprime os olhares em torno da dança, arte emblematicamente retratada pelo pintor, e busca aparentemente o gesto natural das bailarinas, retratadas pelo pintor sempre antes ou depois de terem dançado. Degas teria prenunciado noções posteriormente maturadas por Jérôme Bel ao criar seu espetáculo de dança conceitural *The Show Must Go On* (2001), o qual lança o eterno desafio da dança, ou seja, a não dança.

Nesse quadro da dança do final do século XIX, o interesse e os olhares dos intelectuais estão postos sobre a figura da bailarina em si. A ausência de uma trama é saudada nas danças de Loie Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), as americanas libertas do peso e das angústias do pré-modernismo do bailado europeu. O triunfo das duas solistas, com a liberdade de espírito em uma dança sem limites formais precisos e a sacada cênica tecnológica, causou frenesi na velha Europa, em busca de uma nova ordem de contornos e linhas para os passos da dança. Na França esse era o momento da preferência pelo intérprete em vez da obra.

Mas, dialeticamente, a Itália fazia furor com suas superproduções, dentre as quais se destaca *Excelsior*, de 1881, cujo argumento e coreografia são de Luigi Manzotti. Esse balé foi realmente um marco da época, tendo sido levado a público mais de cem vezes no ano de sua estreia. Foi remontado em anos posteriores e apresentado, com êxito de público, por vários palcos da Europa, e também no Brasil[576]. Poder-se-ia dizer que o argumento da obra é bem ao gosto do naturalismo.

Herdando a intenção realista de reformar a sociedade, a escola naturalista afirma que a arte é a expressão da vida sob todos os seus modos e todos os seus graus, levando a natureza ao seu

máximo poder de evolução sob a perspectiva das novas leis da ciência. Nesse sentido, *Excelsior* celebra o progresso e inaugura um tipo de bailado-propaganda que, mais tarde, influenciará produções londrinas[577] e bailados soviéticos de caráter realista. Inspirado pela atividade industrial da cidade de Lyon, o coreógrafo desenvolve um bailado à Júlio Verne no qual se comemora as recentes descobertas científicas, glorificando-as. Manzotti, nesse espetáculo, subordina a dança ao efeito espetacular de superprodução. O coreógrafo contribuiu para a comercialização da arte do bailado transformando o que vinha sendo veículo para a concepção poética em um espetáculo de superefeitos teatrais. Essas características também estão presentes em outros trabalhos de sua autoria como *Amor* (1886) e *Desporte* (1897).

Excelsior tem em seu argumento a presença de personagens como: a Luz, o Obscurantismo, a Civilização, os Gênios da Civilização, a Perseverança, a Invenção, a Concórdia, a Fama, a Força, a Glória, a Ciência, a Agricultura, a Indústria, o Valor, a União, os Camponeses, os Engenheiros, os Músicos, os Operários, os Africanos, os Asiáticos, os Americanos etc. Com sua fé ilimitada no progresso científico, interpretava o otimismo das novas classes, as quais viam na indústria e nos descobrimentos um modo de resgatar a humanidade de seus antigos males. Conforme apontado por Mario Pasi, havia um sentido positivista de fraternidade e internacionalismo, e na contraposição de luz e trevas se apontava uma realidade nova, nutrida de esperança. Para Pasi, esse balé, nada romântico e certamente laico, é o produto perfeito da grande ilusão reformista e um monumento à inteligência do homem que finalmente consegue dobrar as forças da natureza ao seu desejo. Ele representa um documento importante da dança italiana no final do século XIX[578].

FIG. 58: *Excelsior*, de Luigi Manzotti, em remontagem de 1910.

No período do naturalismo, o coreógrafo russo de maior destaque foi Marius Petipa (1822-1910), que exerceu notável influência no desenvolvimento do bailado clássico, na segunda metade do século XIX. Ele contribuiu para o desenvolvimento do elemento puramente dançante do bailado, exigindo de seus bailarinos o mais alto nível de execução técnica. Esse contínuo levantamento técnico incentivou a dança clássica a invadir a fronteira da acrobacia e uma das suas bailarinas inaugurou a marca famosa dos 32 *fouettés* até hoje exigido nas grandes atuações. Seus bailados, que ainda fazem parte do repertório de várias companhias clássicas, eram sobrecarregados de marchas e cortejos. Entre as suas principais produções encontram-se: *Don Quichotte* (1869), *Camargo* (1872), *La Bayadère* (1875), *Zoraya* (1881), *La Vestale* (1888), *Le Lac des Cygnes* (1895), *Ruses d'Amour* (1900).

Na época de Petipa, a tradição era o libretista, o compositor, o *maître de ballet* e o artista decorador trabalharem de maneira independente, sendo tudo reunido depois em uma sobreposição, nem sempre bem ajustada. O bailado nunca era concebido como um todo, tudo tinha que ficar como moldura para certo número de danças cujo estilo era governado pela tradição estabelecida. Das produções de Petipa, *Lago dos Cisnes*, realizado em colaboração com Lev Ivanov, é um balé muito popular da tradição clássica romântica, e foi tema do filme *Cisne Negro*[579] (2010). Nesse filme, podemos observar algumas características curiosas sobre o naturalismo ressignificadas na linguagem cinematográfica.

Por um lado, a trama do balé no filme deflagra características de primeiro plano naturalista, tais como as cenas nas quais a atriz bailarina revela sua dupla personalidade. As descobertas das taras sexuais da protagonista são deflagradas pelos recursos cinematográficos, os quais permitem a fusão entre ficção e realidade em uma metalinguagem narrativa na qual a bailarina vai tendo visões superlativas de sua transformação e transfiguração física. Nesse processo, é deflagrado o seu lado obscuro e animalesco, meio mulher, meio animal (cisne negro). No balé, o duplo papel de Odete-Odile, originalmente composto para duas bailarinas, era outrora assim desempenhado. Desde há algum tempo, entretanto, é costume uma única bailarina interpretar as duas personagens, já que a história exige que Odete se assemelhe exatamente a Odile. A parte mímica de Odete-Odile é um estudo da dupla personalidade; conforme Cyril Beaumont, essa seria a representação, em dança, do Dr. Jekyll e Mr. Hyde, de *O Médico e o Monstro*. Para o crítico, esse duplo papel é difícil e deve ser resultante de horas de estudo e reflexão, além da experiência adquirida em muitas interpretações[580].

Voltamo-nos à perspectiva do naturalismo na dança, nos moldes do bailado-propaganda, o qual no século XX aderiu à linguagem universal do movimento expressivo que pode se apropriar desde o estilo à cultura, do pensamento à vida social, tal como proposto por Pasi. Para esse estudioso as trajetórias paralelas do bailado em geral podem ser: a reprodução do clássico revisitado e modernizado (em obras como a de George Balanchine, 1904-1983); recriação de bailados de repertório antigos; o bailado abstrato com linhas coreográficas modernas; o bailado de ideias, que trata da vida e dos destinos do homem; o bailado de divertimento; o bailado teatro (estilo expressionista, de Pina Bausch e outros); bailado de repertório tradicional quase sem mudanças, bailado reinventado (temas clássicos remodelados), o bailado performance executado por um único intérprete em chave moderna ou de vanguarda[581].

Já o bailado-propaganda, tal qual propagado por Manzotti, foi uma ideia da qual se apropriaram mais tarde os bailados soviéticos do período do novo realismo na URSS, na década de 1930. E podemos dizer que esse tenha sido um dos legados mais marcantes do estilo realista/naturalista para a dança da primeira metade do século XX. Junto ao realismo político da primeira etapa da revolução, a tradição acadêmica continuou seu desenvolvimento – até hoje os bailados de Petipa são os preferidos do público soviético. Para Beaumont, é curioso observar que em um país onde o modernismo é endeusado, os coreógrafos soviéticos não se apropriam das novas ideias coreográficas de criadores como Jean Börlin (1893-1930), Balanchine e Léonide Massine (1896-1979)[582].

Jean Dufresne destaca que alguns coreógrafos desenvolveram um conceito do novo realismo na arte da dança; um deles, Lopoukhov, defende que, no realismo, o balé deve ter uma expressão própria, principalmente baseada na dança e particularmente em sua vertente clássica. Esse coreógrafo apregoa que tal estética não deve ser uma pantomima pseudorrealista, em busca de um naturalismo fácil e superficial em detrimento do verdadeiro realismo. Para ele, deve-se voltar à "natureza" dos enciclopedistas, ao realismo dos sentimentos que exigia Jean-Georges Noverre (1727-1810), à expressão do "drama-balé-pantomima" em uma nova etapa agregada das novas experiências do balé[583]. Ao mesmo tempo em que há na França uma simbolização mística e misteriosa da figura da bailarina, para os russos os *fouettés* revelam a ideia de um júbilo, um triunfo espiritual marcado pela habilidade e técnica apurada.

Observando alguns dos bailados soviéticos, entre eles: *A Papoula Vermelha* (1927), com produção de Fiódor V. Lopukhov (1886-1973); *A Idade do Ouro* (1931), com coreografia de E.I. Kaplan e música de Dmitri D. Shostakovich; *As Chamas de Paris* (1932) de V.I. Vynomen e música de B.V. Asafiev; e *O Rio Resplandescente* (1935), coreografia de F.V. Lopukhov e música de D.D. Shostakovich, podemos ver o desenrolar de argumentos e personagens realistas/naturalistas. Em *A Papoula Vermelha*, por exemplo, encontramos algumas personagens como O Comandante de um Navio Soviético, Tai-Hoa (dançarina chinesa), Li-Shan-Fu (um aventureiro), Shan-Fan-Lu (um banqueiro), O Proprietário de um antro de fumadores de ópio, marinheiros de diferentes nacionalidades, cidadãos chineses, europeus, estivadores, capatazes, criados chineses, monstros. O argumento desse balé trabalha temas como a exploração do trabalho forçado das classes menos favorecidas, o problema do ópio na China, a divertida de aproximação de marinheiros de várias nacionalidades, celebrando a união e a confraternização dos povos em suas diferenças. O bailado conclui com a vitória do proletariado chinês sob o tema musical baseado na "Internacional". Tecnicamente apresenta danças tradicionais chinesas e balé clássico; predominam as danças para os homens, o que o torna diferente da maioria dos balés, que destaca mais a dança feminina. Foi um balé muito popular em sua época.

O impulso para a criação da obra foi uma notícia publicada no jornal *Pravda* que inspirou o compositor Reingold Glière (1874-1956). Segundo consta em algumas resenhas, o compositor foi criticado severamente por ter incluído no balé os "ritmos burgueses" do *foxtrote* e do *charleston*. Em compensação a dança dos marinheiros, "Iablotchko", sempre gozava do pleno êxito do público. O balé foi encenado pela última vez em Moscou em 1960 e depois foi esquecido como um anacronismo por cinquenta anos[584]. Em 2010, porém, se deu a ressurreição

do *Papoula Vermelha*, com duas produções sendo realizadas: a primeira, em fevereiro, na Ópera de Roma, por Nicolai Androsov; e, em novembro, a segunda, no Primeiro Fórum Nacional do Balé, na cidade de Krasnoiarsk (um grande centro cultural da Sibéria), por Vladimir Vasiliev.

Em *A Idade do Ouro* da mesma forma aparecem personagens ligadas ao espírito comunista da época, tais como: O Diretor de Uma Exposição Industrial, Deva (a dançarina fascista), Um Fascista, O Chefe da Polícia (um fascista), Secretários e Detetives, O Capitão do Time de Futebol Soviético (operário de fábrica), Uma Mulher da Juventude Comunista Soviética (URSS), Uma Mulher da Juventude Comunista Soviética (Europa Ocidental), Um Pugilista Negro, Um Pugilista Branco, Juízes Esportivos e Representantes Comerciais. A temática da luta de classes também se faz presente: uma firma de fabricantes de luvas de boxe organiza uma luta entre um branco (fascista) e um negro; um agente secreto dos fascistas suborna o juiz, o negro cai; os trabalhadores locais ficam furiosos. Há cenas de vários esportes praticados pelos proletários além do boxe, como lançamento de disco, tênis, esgrima etc., e há o time de futebol soviético (que recebe acolhida triunfal). Ainda, ocorrem interlúdios audiovisuais, com apresentação de fita cinematográfica; em um deles mostram-se fascistas jogando e fazendo altas apostas enquanto liberam seus maus instintos. Há também uma dança de sapateado para anunciar a Graxa de Sapatos Superfina, a Dança de Reconciliação de Todas as Classes, e, no final apoteótico, uma dança exibe a cooperação entre os trabalhadores da Europa ocidental e o time de futebol soviético, com vários tipos de atividade simbolizando a alegria pelo trabalho.

Esses balés têm continuidade, no século XX, no espírito de *Excelsior*, por sua política coletivista e propagandista das novas tecnologias para o desenvolvimento do bem-estar coletivo, bem ao gosto naturalista. No entanto, nesses últimos balés vemos o uso da propaganda direcionada a partidarismos políticos – técnicas que mais tarde serão utilizadas na propaganda nazista antissemita e na degenerescência das pesquisas científicas em torno da busca de uma raça perfeita.

FIG. 59: *A Idade do Ouro* (1931), de E.I. Kaplan, com cenários e figurinos de Khodasevich e música de Shostakovich.

FIG. 60: A Papoula Vermelha (1927), de Fiódor V. Lopukhov.

Corpo Natural

Então, esse era o ambiente conturbado da parturição da arte da dança no final do século XIX. Nele, o movimento expressivo cênico se mostrava ora mensageiro de uma possibilidade metafísica, tal qual apregoado pelos simbolistas e expressionistas, ora de um impressionismo de formas naturais indefinidas, envolvidas em uma aura romântica e de espírito forte, como no caso de Isadora Duncan. Havia ainda as aventuras decorativas da nova arte de Loie Fuller, que celebravam a luz e suas novas tecnologias cênicas, assim como os bailados-propaganda e suas ideologias socialistas. Nesse contexto o desenvolvimento técnico do movimento expressivo aparece em duas perspectivas, aparentemente opostas, mas que se cruzavam: de um lado a busca de Isadora pelo "eu profundo", revisitando a natureza pelo olhar dos clássicos gregos, ainda embebida nas águas do wagnerismo, em *en-dehors*; de outro, a estática *en-dedans* de Nijinski (1889-1950), à procura das simetrias e do equilíbrio das forças. Ambos os gestos estão em busca do infinito e bebem nas fontes naturalistas.

A dança sempre quer ir além de si mesma, além das palavras e do próprio gesto que já não basta. Nesse sentido, se ela não deixa rastros, onde estarão os seus marcos naturalistas? É bem possível que o princípio do desenvolvimento do pensamento metacinético tenha sido uma das heranças do naturalismo para a dança moderna. A metacinética, conforme apontado por John Martin, desenvolveu-se no pensamento e na prática da dança moderna do final do século XIX e princípio do XX, e é caracterizada pelo movimento realizado dentro e fora do ser. Esse movimento desdobra-se como meio de transferência de conceitos estéticos e emocionais de uma consciência individual para outra. Ou seja, os aspectos emocionais, vitais e espirituais (no sentido de forças da natureza que impactam e afetam estados mentais) do indivíduo são levados em conta na realização da ação expressiva da dança[585].

Esse sentido metacinético do movimento tem um aspecto utilitário. Para Isadora Duncan, os conceitos de dança expressiva, em consonância com as teorias de Auguste Comte (1798-1857), reúnem a força química, física e vital do movimento na expressão do movimento natural. Assim, estados metafísico e teológico se unem para buscar a "natureza íntima" do corpo expressivo[586], a vida do próprio corpo desdobrada em percepções, no rito, na religião, no prazer, na guerra, no amor e no mistério.

Na sociologia comtiana, observamos a distinção entre a estática e a dinâmica social, em que as condições constantes da sociedade subordinam as leis de seu progressivo

desenvolvimento[587] – também na dança ocorre o mesmo. A teoria de François Delsarte (1811-1871)[588], é baseada nas leis da estática (o equilíbrio das formas), da dinâmica (o estudo da dinâmica do movimento: ritmo, inflexão, harmonia) e da semiótica (leitura e valorização dos signos do movimento e seus afetos intrínsecos resultantes da interação entre a estática e a dinâmica). Também, pela teoria do esforço-forma de Rudolf Laban (1879-1958), elaborada no início do século XX, a análise dos princípios expressivos do movimento passa por uma avaliação de seus elementos espaciais e formais em interação com seus fatores e sua relevância na produção dos esforços corporais. Em ambas as teorias, de Laban e Delsarte, observamos a mesma divisão analítica proposta por Comte, entre princípios estáticos e dinâmicos, os quais permanecem em constante diálogo no caso da linguagem da dança. Nessa arte, as condições constantes são as leis mecânicas de uso do próprio corpo, a "estática" sob a qual está subordinada a dinâmica do gesto expressivo (que muda conforme as necessidades estéticas do grupo social). Contudo, na linguagem da dança a estática está para a dinâmica assim como a dinâmica para a estática, ou seja, o conceito de corpo e movimento está em perpétua mutação. Todas as grandes civilizações do mundo criaram as suas danças e todas fizeram uso do corpo em movimento, mas apesar de ser o mesmo corpo humano, este se move de variadíssimas maneiras, divergindo de cultura para cultura.

Subordinar a imaginação à argumentação, à observação, à previsibilidade do "ver para prever" como lema da ciência positiva direcionou também o estilo naturalista nas artes. Desse modo, podemos pensar como isso se deu também na dança, principalmente a partir do início da modernidade, época producente do naturalismo. Nos domínios do social e do político, o estágio positivo do espírito humano marcaria a passagem do poder espiritual para as mãos dos sábios e cientistas e do poder material para o controle dos industriais[589]. No domínio da dança, podemos afirmar que o período positivista foi marcado pela busca de um pensamento e de uma prática autônomos da arte da dança e sua intelectualização. A dança passa a ser também esquadrinhada cientificamente, como na teoria de análise do movimento expressivo desenvolvida por Rudolf Laban. Tal fato se refletia na cena da nova dança, em que os bailarinos/coreógrafos buscavam a expressão interior de maneira elaborada, com manifestação reflexiva do intelecto na formação da plateia. Também nesse momento esses artistas são mais convictos de seus ideais, de sua identidade pessoal e dos seus padrões religiosos e cívicos[590].

Sob a perspectiva dos progressos científicos abordados na dança, encontramos sua aplicação desde o período romântico. *La Somnambule* (1827), o primeiro *ballet* romântico da

história, tinha inspiração mesmeriana, ou seja, era inspirado na teoria do médico alemão Mesmer (1775-1815), que supunha a troca de fluido magnético entre indivíduos, o que estabeleceria influências psicossomáticas recíprocas de efeitos curativos[591]. Já na atualidade, novas crenças científicas sobre o corpo afetam a estética da prática cênica da dança. Para o médico e filósofo Francisco Ortega, na teoria da biossociabilidade atual o próprio corpo e a comida ocupam o lugar da sexualidade como fonte potencial de ansiedade e de patologia. Para ele, o tabu que se colocava sobre a sexualidade desloca-se agora para o açúcar, as gorduras e taxas de colesterol. Desse modo, doenças contemporâneas como a anorexia seria um deslocamento da sexualidade para o corpo como *locus* privilegiado de problematização moral. Na sua visão, a anorexia estaria para o século XX como a histeria para o século XIX[592].

Vários filósofos têm se debruçado na tentativa de definir e problematizar a finalidade e o uso do corpo no decorrer da história da humanidade. Já que o princípio de "ordem e progresso" tem demandado um avanço incalculável na ação da inteligência humana sobre os atributos da natureza em todos os aspectos, a noção de corpo parece obsoleta aos desígnios de uma mente em tão plena expansão. David Le Breton, com seus estudos no campo da antropologia do corpo, pretende esquartejá-lo semanticamente, mostrando radicalizações de pensamentos, percorrendo representações, utopias, fantasias e o "começo de realizações de um mundo por fim liberado do mal que o corpo é para muitos pesquisadores"[593]. Ele começa por Platão, que "considera o corpo humano como o túmulo da alma"[594].

Le Breton esquadrinha temas como o ódio ao corpo, o corpo acessório, a produção farmacológica de si, a mulher corrigida pela medicina, a manufatura de crianças, o corpo-rascunho das ciências da vida, o corpo supranumerário do espaço cibernético, a sexualidade cibernética ou o erotismo sem carne, o aspecto físico como excesso. Apesar de todo discurso tenebroso sobre o destino e a função do corpo humano, em sua abertura final o pesquisador conclui: "abandonar a densidade do corpo seria abandonar a carne do mundo, perder o sabor das coisas. [...] O homem está enraizado em seu corpo para o melhor e para o pior"[595].

No contexto das asceses clássicas, alerta Ortega, visavam-se a transcendência da carne e o bem comum, no contato com o outro ou com a divindade. Já as práticas bioascéticas contemporâneas são apolíticas e individualistas. Para o médico, perdemos o mundo e ganhamos o corpo, que tem sido enormemente simbolizado e por isso mesmo tornou-se objeto de desconfiança e desconforto. Ele sofre, assim, um processo de transformação constante: "não podemos mudar o mundo, tentamos mudar o corpo, o único espaço que restou à utopia, à

criação”[596]. Mas esse já é um pensamento contemporâneo do corpo inserido na cor local de seu espaço-tempo.

A Natureza na Dança

São temas recorrentes na literatura naturalista: os estados de afetos extremados como brutalismo de emoções, paixões, luxúrias, ambições; o desejo de dominar; a busca pelo prazer; a luta pela sobrevivência num universo amoral e indiferente; e a loucura. As forças da hereditariedade e do espaço afetam os gestos da dança, a qual resulta do pluralismo das novas vozes sociais e de sua expressividade. Na dança, a moldura do artístico no erótico está presente muito frequentemente, uma busca ao primitivo estado sensual do corpo. No período do naturalismo, nos primórdios da dança moderna, há um exercício de percepção da corporeidade e da sexualidade. Desde Isadora Duncan e suas túnicas transparentes ou Josephine Baker (1906-1075) com seus seios descobertos, existe certo culto ao corpo e a uma sexualidade pessoal provocativa. Estímulos sensoriais muito mais vivos e primitivos que os do balé estão presentes na dança moderna. Mas, ao mesmo tempo, existe também a necessidade de que cada bailarino estude e se contente com os limites do seu corpo: uma sexualidade que nega um Eros de dimensão pública, restringindo o corpo a um objeto de apreciação, culto e reservas narcísicas[597].

Os ritmos nascentes da sociedade, tais como o *jazz* nos Estados Unidos, o samba no Brasil, e práticas corporais emergentes como o boxe, a ginástica e o culto ao corpo, marcavam uma sociedade excitada, à qual já não satisfazia a estética lenta e contemplativa do balé. Os novos estímulos são marcados pela excitação de mudança contínua do ritmo, com abertura para o improviso e gestos muitas vezes primitivos e impactantes[598]. Tal apreciação da diversidade e da novidade vinha dos diálogos recém-estabelecidos entre as muitas tribos postas em convívio nas cidades, dos conflitos e cooperações mútuas espelhadas nos esforços da dessa dança em ebulição.

Os pioneiros da dança moderna estavam muito envolvidos com o resgate da natureza e a busca de uma sensualidade erótica primitiva. Isadora Duncan priorizava os movimentos da natureza como princípio educativo dos seus movimentos de dança, baseados nas leis dos círculos harmônicos. Em 1910, Rudolf Laban fundava a Escola da Nova Vida, que buscava a reforma do corpo e do espírito. Tendo Mary Wigman (1886-1973) como sua auxiliar, Laban ocupou o monte Verità, em Ascona (Suíça), que tem servido como local de diversos eventos culturais e comunidades utópicas desde o início do século XX. Ali, em 1917, Theodor Reuss (1855-1923), mestre da Ordo Templi Orientis, organizou uma conferência que abrangia vários temas, inclusive as sociedades sem nacionalismo, os direitos das mulheres, a maçonaria mística e dança como ritual da arte e da religião. Também nesse monte, Ida Hofmann (1864-1926) e

Henry Oedenkoven (1875-1935) estabeleceram uma cooperativa vegetariana que praticava o nudismo, o amor livre e formas de vida simples e naturais (ao modo de uma utopia rousseauniana). Os habitantes da região deram aos monteveritanos o nome de “balabiótt” (aqueles que dançam nus), por suas danças noturnas, e chamavam as mulheres de endiabradas ou de putas[599].

FIG. 61: Josephine Baker.

FIG. 62: Isadora Duncan, fotografada por Arnold Genthe (1869-1942).

FIG. 63: Doris Humphrey (1855-1958)

FIG. 64: A escola de arte no Monte Veritá.

No Brasil, influenciada por essas ideias, a vedete, dançarina e performer Luz del Fuego (nome artístico de Dora Vivacqua, 1917-1967), conhecida como "a bailarina do povo", cuja vida pessoal foi bastante polêmica para a época, seguiu o naturismo e o nudismo. Em sua primeira performance, Luz apareceu como "Eva", com três folhas de parreira presas nos seios e no púbis e duas cobras-cipós como braceletes, para o filho do administrador de uma fazenda, responsável em acompanhá-la aonde quer que fosse. Em 1944, tornou-se a atração da noite no palco do picadeiro do Circo Pavilhão Azul, sendo anunciada como "a única, a exótica, a mais *sexy* e corajosa bailarina das Américas: Luz Divina e suas incríveis serpentes!"

O exotismo das apresentações da bailarina chamava a atenção do público e mesmo depois de várias picadas das cobras ela permanecia no seu ofício. Em 1950, começou a colocar em prática os conceitos naturalistas de vegetarianismo e nudismo: para ela "um nudista é uma pessoa que acredita que a indumentária não é necessária à moralidade do corpo humano"[600]. Luz começou a tornar públicas suas ideias em um país conservador e o nudismo lhe assegurou a evidência: publicou o livro *A Verdade Nua*, em que lançava as bases de sua filosofia naturalista. Era o tempo das vedetes: Mara Rúbia (1919-1991), Virgínia Lane (1920-2014), Dercy Gonçalves (1907-2008) e Elvira Pagã (1920-2003), sua maior rival. Luz chegou a ser capa da revista *Life*, nos Estados Unidos, assim como Eros Volúsia (1914-2004; que não considerava Luz uma bailarina, mas sim uma vedete). A artista doava rendas de seus espetáculos para instituições beneficentes, como várias estrelas da atualidade. O seu principal parceiro no palco, Domingos Risseto, descreve um número que faziam juntos, conhecido como "Mercador de Serpentes":

> Nesse número, eu sentava e continuava tocando flauta, então dois fios invisíveis levantavam uma tampa dessa imensa cesta. Quando a tampa subia, iluminava toda a caixa por dentro e ela, já coberta de serpentes, fora as serpentes todas que estavam nas cestas. Ela vinha por perto de mim com todas aquelas cobras, apanhava as cobras dentro das cestas, ela chegava a dançar com 70, 80 quilos em cima, de cobras que eram enormes.[601]

Luz criou o PNB, Partido Naturalista Brasileiro, e conseguiu isto à custa de espetáculos gratuitos, seminua, nas escadarias do Teatro Municipal; também conseguiu a cessão de uma ilha para a sede de sua colônia nudista. A partir da segunda metade dos anos de 1950, a Ilha do Sol passou a ser uma das grandes atrações do Rio de Janeiro. Conforme Domingos Risseto, o famoso baile nudista de carnaval dado por eles na ilha demandou a escolha de 25 garçons, os quais ficaram nus com a gravatinha borboleta no pescoço. A ilha ficou tão cheia de pessoas e embarcações, pois o povo queria entrar, que não foi possível darem outro baile[602]. Luz morreu em 1967, vítima de uma emboscada.

Também a brasileira Eros Volúsia resgatou em suas pesquisas de movimento toda a sensualidade das danças populares brasileiras, recriando-as em cena. Ela era considerada a criadora do "balé brasileiro", e sua expressão muitas vezes dialogou com a poesia de sua mãe, Gilka Machado[603] – como, por exemplo, quando levou para a cena o poema "Samba" nos passos da coreografia "cascavelando".

FIG. 65: O "Mercador de Serpentes" (número da década de 1950), com Luz del Fuego e Domingos Risseto.

FIG. 66: Vaslav Nijinski em *L'Après-midi d'un faune* (1912).

Nas obras naturalistas, os homens são mais associados a heroísmo e aventura. Tais atos frequentemente descambam para a violência e a paixão que envolvem aventuras sexuais ou exibições de força do corpo, exaltando momentos de desespero e violência. O balé *l' Après-Midi d'un Faune*, dançado em 1912 por Nijinski, no papel do fauno, e com música de Claude Debussy, pôs a nu a languidez erótica da peça musical nos passos do famoso bailarino. Nesse balé, Nijinski se masturba com o lenço da ninfa, provocando a plateia em um dos eventos mais eróticos na cena da dança moderna. Também sua vida pessoal, assim coma a de Isadora Duncan e Martha Graham (1894-1991) foi marcada por fatos muito significativos, registrados em livros e autobiografias[604]. Esses escritos são reveladores de identidades voltadas para a dança, com destinos pessoais bastante trágicos, a arte se mesclando com a vida.

Já o tema do divertimento, do exótico e do erótico também aparece no Folies Bergère, que foi a primeira sala de *music-hall* aberta em Paris, em 1869, especializada em espetáculos de variedades (um híbrido entre café, concertos, teatro e dança). Esses eventos também parecem ser um desdobramento do período naturalista e seu olhar espetacular da condição humana. O Folies Bergère, abrigou vedetes/bailarinas de grande fama, entre elas Josephine Baker e Loie Fuller. A primeira atração com garotas no Folies Bergère teve lugar em 1890 com as Irmãs Barrisson, que deram início a uma exploração da imagem do corpo e da sensualidade feminina no mundo do espetáculo[605]. Até então os espetáculos no Folies caracterizavam-se por apresentações de aberrações, exotismos e curiosidades muito presentes em circo: a mulher barbada, corpos deformados, dançarinas com cobras (como foi o caso de Luz del Fuego no

Brasil).

Na contemporaneidade, podemos dizer que o Cirque du Soleil pode ser o herdeiro do tipo de entretenimento proposto pelo Folies Bergère, com um refinamento das extravagâncias cênicas corporais. Fundado em Quebec, em 1984, por dois ex-artistas de rua, Guy Laliberté e Daniel Gauthier, seus espetáculos são uma mistura de teatro mambembe, técnicas corporais do circo (como contorcionismos, malabarismos, palhaços, trapezistas), ópera, balé e rock. Com artistas contratados de várias nacionalidades, o universo cênico do Cirque é uma singularidade até na língua falada durante o espetáculo: o "cirquish", um dialeto imaginário criado pela companhia[606].

A Modernidade e o Movimento Natural: O Ativismo na Dança, Heranças Contemporâneas

Não há percepção que não se
prolongue em movimento[607]

Sob a perspectiva da modernidade, há uma nova cultura corporal produzida pelo homem ao longo do tempo, com acúmulo de informações sensoriais selecionadas, principalmente, no seu relacionamento com a cidade moderna. Esse fato tem seus reflexos na dança. Apesar de toda a sua obsolescência, explicitada por Le Breton, o corpo assumirá um movimento de vai e vem urbano, compondo coreografias urbanas. Na modernidade das cidades, corpos estranhos passam a conviver uns com os outros, em trens, cafés, ruas, produzindo novas sensações, novos reconhecimentos e estranhamentos. José Fernandes Rodrigues Souza ressalta que homens e mulheres até então acostumados ao recolhimento e à convivência discreta com o desconhecido são expostos a outro tempo de contato corporal. Para o pesquisador, a dança moderna em meio aos constrangimentos e individualismos, característicos das ruas, tem seu sentido estético ampliado no encontro dos corpos urbanos[608]. Nesse sentido, a modernidade traz um marco fundamental no processo de estilização do movimento natural, justamente no início do pensamento naturalista.

Outra música, outros corpos, outras maneiras de se mover, outras realidades sociais contribuíram para os princípios de liberdade de pesquisa de ação e expressividade dos corpos. As pesquisas corporais buscavam angulosidades agressivas, espasmos, a difusão dos esforços corporais de ações mais livres que o deslizar próprio da bailarina clássica, tais como o vibrar e o tremular propagados nos tecidos, como no caso de Loie Fuller, para reforçar determinada proposta fundamentada na respiração. O esforço do corpo na realização do movimento era revelado, sem máscaras ou maquiagens (ao contrário do balé clássico, no qual se tenta esconder qualquer traço de dor ou respiração mais ofegante, reveladoras do grande esforço físico empregado na sua realização). Na nova dança buscava-se revelar ao público a visceralidade rítmica da respiração coreográfica. Assim, os esforços naturalistas dos bailarinos revelavam a natureza dos gestos. A própria Isadora Duncan defendia esse processo.

Souza descreve bem o processo motor das pesquisas do *centro expressivo* do movimento na dança moderna, o qual residia no plexo abdominal. Conforme o pesquisador, o psiquismo expresso no sistema gravitacional carrega de sentido o movimento, modulando-o e colorindo-o de desejos, de inibições, de emoções. E nesse processo: “o tônus resistente do sistema

gravitacional se instala antes mesmo do gesto, desde o momento em que se formula o projeto de uma ação e, portanto, sem que o indivíduo se dê conta, e antes de atingir sua consciência em estado de vigília"[609].

Os novos rituais de expressividade de busca de um corpo mais primitivo na dança moderna substituíram a máscara ou o gesto lento por olhares, fisionomias e corpos musculosos e sensuais. A relação entre naturalidade e expressividade nesse processo está no que é evidenciado pela nova estética da dança: que o corpo é signo de mediação entre o mundo objetivo e subjetivo. Esses corpos apresentavam conflitos latentes, próprios da ambivalência moderna: "espaços psíquicos e corporais tornavam-se cada vez mais indissociáveis"[610].

Nas cidades emergentes da modernidade intensifica-se a vida nervosa, o cidadão deixa suas marcas nas ruas, assim como a experiência urbana fica marcada na musculatura, nas sensações ou no pensamento do transeunte. A dança moderna se apropria desses novos afetos e percepções cotidianas e extracotidianas. Os coreógrafos passam a explorar os sentidos, encarnar signos e expressar emoções, de uma corporeidade dilatada e polivalente. Nas novas expressões estéticas da dança, a poética corporal muitas vezes estava no encontro do corpo orgânico, regido pelas disposições anatômicas, com um paradigma simbólico do corpo urbano, a partir do qual se fixa uma identidade no movimento.

Nesse ambiente urbano da nova dança, com sua busca do gesto natural surgem outros protagonistas de coreografias que transcendem códigos e hierarquias de uma sociedade tradicional. Como diz Le Breton "não existe naturalidade no gesto, na percepção, numa emoção ou em sua expressão"[611]; nesse sentido, a busca do "natural" para os modernos também é um conceito construído e marcado pela simbologia e o modo de vida da nova sociedade. Os atores recém-chegados da urbe passaram a se relacionar visualmente. Negros, brancos, pardos, amarelos, mulheres, homossexuais, prostitutas, operários, homens de negócios, donas de casa, adolescentes, crianças, nas calçadas, nas lojas, cruzam olhares, se acariciando, se inspecionando[612]. Tais olhares não eram acontecimentos sem importância, pois levavam o cidadão a um banho sensorial ininterrupto, uma experiência afetiva com consequências físicas[613] que afetaram diretamente a produção expressiva da dança.

No momento histórico do naturalismo passa a existir uma intersubjetividade na linguagem das artes corporais, muitas vezes utilizada para produzir um imaginário utópico de coletividades, para nomear identidades. No Brasil, a capoeira é um exemplo marcante desse fato: como uma arte de difícil definição, pois é ao mesmo tempo dança, música, canto,

performance, ritual, esporte, jogo, teatro, luta e muitas outras possibilidades, ela é a própria antropofagia de esforços e possibilidades de gestualidade. No período da escravidão, era conhecida como "jogo guerreiro" ou "dança guerreira", com a característica de dissimulação bem presente na sua cena. Segundo Eusébio Lôbo, o mestre Pavão, após a Abolição do escravismo em 1888, a capoeira incorpora outros elementos à medida que se torna mais claramente uma referência de identidade racial[614]. Lôbo esclarece que a institucionalização da capoeira na era Vargas favoreceu o surgimento do Centro de Cultura Física e Regional Baiano, do Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 1901-1974), criador da capoeira regional, que elaborou novos movimentos e golpes conjugados com o momento político, social e cultural do Brasil. Mestre Bimba estabeleceu um marco fundamental na capoeira, que atinge seu auge nas décadas de 1960 e 1970 como arte de espetáculo e performance nos moldes criados pela "turma do Bimba"[615].

No contexto da dança moderna estadunidense vimos uma valorização da expressão da dança negra e dos próprios negros em cena. Um dos expoentes fundamentais dessa geração foi Katherine Dunham (1909-2006), na década de 1930: atriz, bailarina, coreógrafa, diretora, antropóloga, professora, feminista, ativista, humanista e negra, a artista buscou as raízes da dança negra ritual e transformou-a em uma coreografia artística, sendo pioneira nas pesquisas da dança antropológica. Além de atuar como professora na Southern Illinois University em 1967, dançou, coreografou e dirigiu na Broadway. Fundou o seu espaço de dança em East St. Louis, Illinois, onde formou a Katherine Dunham Companhia de Dança. Ao longo dos anos, Dunham batalhou pela igualdade racial, trabalhou com projetos artístico-sociais e ganhou vários prêmios e títulos.

Alvin Ailey (1931-1989) também é uma referência fundamental da dança com caráter ativista: ele fundou o Alvin Ailey American Dance Theater, companhia que atua até hoje em Nova York. Ailey popularizou a dança moderna com a participação de negros africanos e americanos. O coreógrafo ganhou o apelido de "embaixador cultural do mundo" por causa de sua extensa turnê internacional e sua preservação cultural, enriquecedora, do patrimônio da dança moderna americana com a cultura africana. Sua principal e mais popular obra coreográfica foi *Revelations*, de 1960, inspirada em *spirituals* afro-americanos tradicionais. Essa obra explora o fervor religioso, os lugares de profunda tristeza e alegria mais sagrados da alma dos negros dos Estados Unidos.

Na contemporaneidade, seguindo a linha estética de criadores como Katherine Dunham e

Alvin Ailey, que resgataram as heranças culturais da gestualidade e da sonoridade africanas para a cena da dança, existem trabalhos como o realizado pelo grupo de dança contemporânea Urban Bush Women. Esse grupo tem sua sede no Brooklyn, em Nova York, e foi fundado em 1984 pela coreógrafa Jawole Willajo Zollar. Composto por sete mulheres que usam a dança e a expressão cultural como catalisadoras de mudança social, o grupo, em seu trabalho artístico, mescla música e texto contemporâneos com tradições afro-americanas, como se viu na coreografia *Andando com Pearl... Diários da África* (2004). Nessa coreografia, Jawole faz reflexões cênicas revisitadas de escritos de uma das pioneiras da dança moderna afro-americana: a bailarina Pearl Primus, contemporânea de Katherine Dunham.

Pós-Naturalismo

> *Alguns sinais escapam ao código comum, requerendo intérpretes capazes de desvelar o sentido oculto e de restituí-los ao comércio coletivo: curandeiros, adivinhos, benzedores, xamãs, médicos, psicólogos etc. Todas as sociedades humanas se defendem contra o risco da falta de coerência, do inesperado e do incomum.*[616]

Os efeitos posteriores do naturalismo na dança não são tão demarcados – já que não houve uma escola ou um método propriamente ditos, conforme apontado anteriormente –, a não ser pelo aspecto de exposição de ordem política e social, como visto nos bailados-propaganda, ou pelo aspecto natural como base de ideologias. Os resultados estéticos do naturalismo e sua natureza técnica aplicada à obra artística da dança encontram-se pulverizados nas marcas cênicas da nova cultura corporal. Na atualidade, a expressão da dança muitas vezes discute temas como poder, manipulação do feminino, vícios, desnudamentos e o grotesco como recorrências. Na dança brasileira contemporânea, encontramos uma metáfora do poder do masculino sobre o feminino no trabalho realizado por Helena Bastos e Raul Rachou, organizado no espetáculo *Vapor* (2007). Nele, os bailarinos mostram a sua pesquisa sobre o controle e a manipulação do corpo da mulher, aparentemente "morto". A coreografia evolui na interação construída entre a cabeça da mulher e as mãos do homem, que ao manipular outras partes do corpo da bailarina instigam processos corporais que evidenciam temas como violência e controle. Aparentemente inspirados em técnicas próximas ao contato-improvisação[617], o que eles desenvolvem em cena é uma luta de corpos. Essa dança de complementaridade é singularizada pela violência do confronto entre um corpo ativo e um corpo passivo, que assume proporções provocativas, no caso do corpo passivo ser o da mulher. Um exacerbamento da passividade feminina em uma era onde o feminismo já alcançou grandes conquistas na igualdade de direitos com o homem, parece sintomático de uma patologia do quotidiano exposta na dança.

Já *In-organic* (2007), de Marcela Levi, reflete em cena uma mulher não menos afetada. A visão de mundo de uma cidade do interior de São Paulo e suas idiossincrasias rurais, as riquezas materiais, o boi, o peão e o corpo nu da bailarina como manifesto: "do corpo-espetáculo ao corpo automodulável". Nos gestos e na sinopse do espetáculo um feminino que se mostra, que se exibe na sua insatisfação:

> Estamos às voltas... empanzinados... empanturrados... dóceis... esbeltos... finos... fúnebres. Estamos às voltas... afiando os cascos... estourando estômagos... engolindo bois... deglutindo... deglutindo... deglutindo. Estamos às voltas... a subjetividade reduzida ao corpo... do corpo-espetáculo ao corpo autodomável.[618]

Marcela revela criticamente na cena da dança o corpo somático, as práticas de bioascese da nossa cultura contemporânea, o corpo desnudo, desconhecido e fragilizado em meio a uma sociedade competitiva e capitalista. Para o bailarino, a nudez e a erotização estão impregnadas de sentimento e emoção. Toda vez que um bailarino se desnuda, sob a perspectiva de ser o criador e a criatura, público e atores da cena se aproximam mais da fragilidade, do vazio pleno de significados e possibilidades do "quem sou eu mesmo, sem as minhas peles sociais?". Nesse ato, a pele do que atua, tanto quanto a do que observa, reveste-se de isolamento e solidão, e o sentido é deslocado para o "entre universos" onde não há leis. Para Le Breton, o teatro e a dança, em suas representações traduzidas, aproximam do público atores e dançarinos, porém a convenção os relega à mútua ignorância (o ator atua sem tomar conhecimento do público e o público observa com segurança, sem contato direto com o ator). A nudez na dança, por mais que esteja revestida do erótico, revela a pessoa sem a sua personagem social, sua identidade particular, a qual, no caso do ator, só mais tarde, no camarim[619], é reencontrada, já modificada pela experiência da cena.

A dança moderna herda do espírito naturalista a importante postura investigativa de preparação e restauração do corpo em uma forma e conteúdo próprios de cada bailarino/coreógrafo/investigador. Já a herança da dança moderna para a contemporânea busca dominar, pelo *logos*, o desconhecido (a morte e a sexualidade, por exemplo) e traz para a contemporaneidade um corpo dilatado, que busca apagar os limites impostos pela natureza produzindo um corpo biocibernético. Esse corpo, alvo das manifestações artísticas vanguardistas, nunca termina e representando um novo modelo de sensibilidade, flexibilidade, inteligência e capacidade comunicativa coloca em questão a condição mais primitiva do homem: seu corpo[620]. Essa perda da individualidade, que festeja o extraordinário, o excessivo e até mesmo o grotesco desses novos "frankensteins" da cena da dança contemporânea, revela a imutável condição de bestialidade do homem, mesmo na sua natureza ampliada, e essa é uma questão naturalista por excelência.

No espetáculo *Desmundos – Diálogos 1* (2007), Luis Ferron, que tem investigado treinamentos destinados a corporeidades singulares, utiliza a obra dos pintores expressionistas Otto Dix (1891-1969) e Egon Sheller (Egon Schiele, 1890-1918) para colocar em cena corpos de bailarinos não convencionais, portadores de necessidades especiais. Nesse espetáculo, o bailarino pretende também refletir e admirar a decadência corporal proposta em uma dualidade poética. Por um lado, a obra apresenta corpos estigmatizados e, por outro, aprofunda o universo

do estranho e propõe um novo olhar: “aquele que revela a alma quando diz que ser humano é discorrer pelos caminhos dualistas do desenvolvimento e da decadência”[621].

O trabalho de Graco Alves em *Magno Pirol* (2007) leva para o palco a loucura revisitada pela linguagem cênica da dança contemporânea. A obra *A História da Loucura*, de Michel Foucault, levantou questões para o criador bailarino, que refletiu em cena a exclusão como solução ou agravamento. O artista desenvolve a técnica do “corpo que cai” para remeter a convulsões, a eletrochoques e à natureza agressiva do corpo da loucura. A exploração da realidade dos manicômios, da condição física dos seus pacientes, do comportamento de seus corpos é levada para o movimento dançado na tentativa de responder algumas perguntas: até que ponto o que fazemos é normal? Quando expomos nossas mais íntimas vontades, somos loucos ou verdadeiros?[622] O mergulho de Graco no corpo da loucura revela um tema naturalista.

Outro tema naturalista, a homossexualidade, é tratado contemporaneamente na produção *Dead Dreams of Monochrome Men* (1989), dirigido por David Hinton e coreografado por Lloyd Newson, do grupo de dança DV8, o qual tem desenvolvido um teatro físico. Esse trabalho foi inspirado no mundo do *serial killer* Dennis Nilsen, responsável por dezesseis assassinatos em Londres. DV8 Physical Theater coloca questões sobre o desejo, a sensualidade, a homofobia da sociedade, questões fadadas a ter consequências trágicas. Os homens desenvolvem rituais privados que se tornam perturbadores em sua familiaridade, suas ações empurram a fronteira do naturalismo ao extremo, o espaço torna-se uma paisagem de solidão, a morte emocional paira nos gestos pulsando em narrativas acrobáticas de um realismo sexual urbano. Nesse espetáculo, a linha tênue entre sexo e morte é angustiante e desoladora, a ação física violenta é moldada em um fundamento forte para a humanidade em um mundo desumanizante.

Nas individualidades epistemológicas do movimento expressivo, as suas evidências e os critérios de conhecimento do gesto natural na linguagem da dança têm heranças ideológicas. Entre alguns trabalhos podemos citar o de Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, que desenvolvem o Teatro Coreográfico de Tensões, o Taanteatro, focado no princípio da tensão dinamizadora tanto de corpos e de sua expressão quanto de dramaturgias cênicas. Para eles, é necessário transformar a corporalidade do ator em *ecorporalidade*, partindo de um método especial de treinamento corporal que interaja com a realidade modificando a própria concepção de realidade. No método desenvolvido por eles, existe um trabalho específico com a *pentamusculatura*: estrangeira, absoluta, transparente, interna e aparente, cuja nomenclatura não foi escolhida conforme uma distinção científica, mas “a partir de uma terminologia ao mesmo

tempo comum e instigante, revelando uma espécie de *tensão fecunda*, com o poder de atiçar a atenção e a percepção de si mesmo – ou de uma personagem, ou do outro, ou de qualquer coisa no mundo – de maneira interativa. Diferentes e complementares, cada musculatura indica um campo singular de elementos integrantes da cena"[623].

Os artistas mantêm a companhia Taanteatro na interface entre teatro, dança e performance. Em uma de suas *foto environment performances*[624], realizada em 1989, *Martha Graham na Floresta*, Maura Baiocchi demonstra um dos resultados de seu mergulho estético na produção do gesto, a relação com a dança, sua proposta metacoreográfica em uma citação de Martha Graham, que nos parece um exemplo perfeito da fusão orgânica com a natureza de um galho-monumento, troféu da dança moderna, revisitado na floresta misteriosa da contemporaneidade do corpo expressivo.

Para essa artista, a dança deve deixar de ser apenas uma coisa narcísica, pequena; o lado de Narciso é interessante quando ele olha e vê o mundo, as árvores, os pássaros e tudo em volta: "ele não vê só a própria face, ele vê o resto do mundo refletido no espelho d'água, e aí morre afogado em toda a beleza que viu e fazendo parte disso"[625]. O mundo é dor e prazer, um "eterno originar", e seu processo metacoreográfico, em analogia à metafísica, pretende tratar esses aspectos originários da dança, processando o invisível como sensação atmosférica que não cessa de atravessar os performers, o público e toda a cena[626]. Esse processo é a arte de coreografar os ent(r)es, é o desafio de "encontrar a base ontológica do movimento como uma potente saída e antídoto aos encantos do adorno estéril e ao risco de se cair na vala comum da instrumentalização e coisificação do corpo e, consequentemente, da dança"[627]. Na fala de Maura Baiocchi podemos observar a mesma luta dos primeiros pesquisadores da nova dança e sua metacinética engajada, em contraponto ao bailado de diversão.

Algumas pesquisas em arte na atualidade têm se preocupado com a gênesis da criação, observando nesse processo a origem das potencialidades criativas realizadas na obra. Para Rosana Van Langendonck, pesquisadora que utiliza no seu método a crítica genética transposta para os estudos da criação em dança[628], "a gênese bíblica, os estudos cosmogênicos da física e os estudos genéticos da biologia dizem respeito às questões do nascimento, da emergência e da elaboração de algo que necessita de leis para seu desenvolvimento e ao seu caráter de transmissibilidade"[629]. Langendonck observa também que teorias como a do Big Bang, sobre a origem do universo, distribuídas nas diversas áreas do conhecimento, lançam luzes sobre os estudos genéticos da criação artística na medida em que as simetrias quebradas no instante do

Big Bang assemelham-se ao estado pré-criativo da mente do artista[630]. Esse não deixa de ser um método científico, portanto bem ao gosto naturalista, de aproximação da gênesis artística.

Desse modo, o princípio e a memória como método investigativo na dança tem sentido na medida em que se pode falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo o momento em nosso futuro, conforme apontado por Henri Bergson[631]. Para ele, o progresso da matéria viva consiste no desenvolvimento de um maior número de centros superiores com mais vias motoras. Nessas vias, uma mesma excitação irá propor à ação uma escolha, ampliando, desse modo, as possibilidades do movimento no espaço, com uma tensão crescente e concomitante da consciência no tempo. Nesse sentido, a consciência tem não apenas sua memória das experiências antigas, mas retém cada vez melhor o passado para organizá-lo com o presente numa decisão mais rica e mais nova[632].

Em 2010, desenvolvemos, no Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúsia da Universidade de Brasília (CDPDan/UnB), o espetáculo *No Princípio*[633], uma tentativa de responder a algumas perguntas, tais como: o que é dançar? Para que e como dançar na contemporaneidade? Qual o espaço teórico, prático e artístico da dança na universidade? E a pesquisa em dança? E as fronteiras entre dança, teatro, literatura, imagem, memória, novas mídias? *No Princípio* teve como argumento o primeiro capítulo do texto bíblico de *Gênesis*, no qual cada dia da criação foi interpretado por um dos artistas convidados. Durante o espetáculo, cada bailarino criador falou através de seus gestos e expressões cênicas, de sua trajetória e de seu credo como artista dedicado à linguagem da dança em uma metarretrospectiva cênica. Essa experiência foi um encontro na poesia da dança entre música, memória, corpos em movimento, imagens de arquivo, animação cenográfica computacional, videodança, iluminação e figurino. Na cena, vigorou o espaço da memória pessoal retomada de lugares expressivos do passado atualizados pelas nossas percepções atuais e a sobreposição dos vários depoimentos em videodocumentário visualizado na cena em interação com o bailarino solista.

FIG. 67: O banquete dos gestos em *No Princípio* (2010), com Yara de Cunto, Soraia Silva, Alexandre Nas, Sabrina Cunha, Ana Macara e Zou Mi.

Mas também há os que questionam a linguagem e a narrativa da dança, deixando-a desprovida de todo o seu sentido físico, metafísico ou estético. Estes geralmente levam ao extremo o naturalismo do quotidiano transposto para a cena. Questões como: será que a dança ainda existe? Onde e como ela está? Essas e outras perguntas pairavam na cabeça de quem assistia o espetáculo *The Show Must Go On* (2001), do francês Jérôme Bel. Uma peça desprovida de suor físico dos bailarinos não está nos moldes comuns de uma peça de dança, e pode ser até mesmo asséptica e anódina, pode ser considerada uma "não dança". Ao som dos hits musicais dos últimos trinta anos, pessoas comuns dançam em cena ritmos do clubbing alinhados por um DJ. O espetáculo é desconcertante, mas divertido, pois é desprovido de movimento, porém, sarcástico e inteligente na provocação.

Um dos críticos da Bienal de Dança de Lyon, de 2008, observou que a animação era mais visível na plateia que no palco, pois pouco a pouco, os espectadores foram saindo e isso criou um clima muito mais divertido que o ar pós-moderno entediado que os *performers* apresentavam durante o espetáculo[634]. A peça de Bel cria uma polêmica pertinente, na medida em que se constitui em ocorrência cênica coreográfica para despertar questionamentos sobre o lugar da dança na contemporaneidade. Ainda assim, o público é ávido por coreografias que deixam lastro na memória, quer pela qualidade e invenção do movimento, quer pela sua intrínseca dramaturgia. Por mais conceitual que a dança se torne, sua qualidade primeira de ação e movimento jamais a excluirá de um papel relevante no seio de uma comunidade, justamente por sua infinita possibilidade de metamorfose e transcendência.

A Dança Que Cura, Que Transcende Fronteiras

> *Os velhos dizem que enquanto tiver canto e dança na aldeia não vai ter miséria e nós dançamos para alegrar os velhos.*[635]

Espetáculos de dança como *The Show Must Go On* podem ser uma tentativa de expor a que ponto estamos perdidos em nós mesmos, na nossa cultura corporal somatizada e individualizada. Como Ortega defende, as práticas bioascéticas contemporâneas fundem corpo e mente na formação da bioidentidade somática, produzindo um eu que é indissociável do trabalho sobre o corpo, o que torna obsoletas antigas dicotomias, tais como corpo-alma, interioridade-exterioridade, mente-cérebro[636]. Desse modo, a superficialidade, a eterna desconfiança do outro (paranoia) e o melindre são os correlatos do homem somático, sentimentos que carregamos diariamente. Muitas vezes frágeis, inseguros e insensíveis para o outro, tornamo-nos superficiais, conformamo-nos à norma que não satisfaz, e a doença somatizada passa a ser uma expressão.

A dança, além de refletir esses novos padrões corporais, também tem sido um caminho de reflexão e resgate da saúde mental e física do homem. Em Still / Here (2004), de Bill T. Jones, vemos um espetáculo baseado em entrevistas e oficinas de movimento, realizadas por Jones com pessoas que vivem com uma doença terminal. O próprio coreógrafo, HIV positivo, queria saber como outros que enfrentam a doença respondem a perguntas tais como: qual foi a sua reação imediata quando soube da doença? Como consegue sobreviver a ela? As músicas exploram a negação, o medo, o pânico e são desafiantes e de afirmação da vida. Para Jones, o seu tempo não é de esperança, é um tempo de guerra cultural, luta de classes e conflitos. Mas para ele a arte da dança pode nos pôr em harmonia com o nosso centro, pois é um esforço de elevar a consciência e tornar a pessoa mais sensível às suas percepções pelo ver, sentir, tocar, ouvir. As oficinas de sobrevivência deram ao coreógrafo uma nova visão do potencial do gesto. Durante o espetáculo, as telas de vídeo focalizam os rostos das pessoas durantes as oficinas de sobrevivência. Jones esclarece o desenvolvimento dessa ideia e o seu resultado cênico:

> Inicialmente, a ideia da peça era haver um palco cheio de monitores de vídeo ligados, com plateia de *talk show* [...]. Nós pensamos em pegar esses sobreviventes e editá-los para inseri-los nessas audiências, para dizer que essas pessoas são como todos nós. E, na verdade, elas são. Elas são nossas mães, irmãs, irmãos. Finalmente, as imagens de TV não tinham a qualidade tecnicamente apropriada. Então, nós desistimos dessa ideia, mas mantivemos os retratos dos participantes da oficina para dar-lhes rostos.
>
> Formalmente, é lindo. Essa fila de rostos – luminosos, mudando, sorrindo e olhando para você. Realmente, a questão importante é: estamos olhando para eles e eles estão olhando para nós. Então, o que isso significa? Para mim, isso diz tudo sobre o significado de ser uma criatura social, o que somos enquanto seres humanos. A minha experiência. Sua experiência.

Quando posso me tornar o outro? Quando você se torna o outro? Quando nos sentimos à vontade para dizer "nós", "você", "eu"?[637]

Já a americana Anna Halprin, uma das pioneiras da dança *pós-moderna*, desenvolveu sua dança criativa pessoal com o estudo da anatomia, a fim obter as formas mais eficazes de se mover. Halprin abandonou as formas estilizadas das técnicas modernas para criar sua própria maneira de reproduzir a arte da vida cotidiana. Ela desenvolveu, a partir de sua experiência com o câncer, um ritual corporal pessoal que ajudou seu processo de cura, o qual é demonstrado em seu livro *Movement Ritual*. Sua busca para a cura incentivou a comunidade ao seu redor e, com sua filha, em 1978, ela cofundou o Instituto Tamalpa, espaço educacional que oferece formação em psicologia, processo criativo de integração, terapias corporais, educação pela dança, arte e drama, como um caminho para a cura e a resolução de conflitos sociais. Ela tem desenvolvido trabalhos cênicos com indivíduos doentes, terminais ou em recuperação. Através de uma série de exercícios de consciência corporal e de visualizações de si pela energia da dança ela criou obras que confrontam os problemas reais das pessoas com os seus princípios de cura. Um dos resultados cênicos desse processo, nas décadas de 1980 e 1990, foi a performance realizada com mais de cem participantes Circle the Earth: With Life on the Line, resultante das suas oficinas de dança com grupos de pessoas portadoras de HIV. Atualmente Halprin desenvolve o projeto Dança Planetária que é um ritual anual de cura e renovação. Nele, participam pessoas de todo o mundo, de todas as idades e habilidades, dançando juntas por um propósito, assim como se dança para uma colheita abundante, uma caça bem-sucedida ou um casamento feliz. O ritual pretende ser uma dança participativa, não uma performance teatral. A proposta é de uma dança simples na qual os participantes são convidados a correr, caminhar ou simplesmente ficar em uma série de círculos concêntricos, criando uma mandala em movimento, ao som dos tambores, e buscando um corpo coletivo com passos que, sobre a terra, pretendem se tornar uma oração para a cura[638].

Em 2005, em parceria com o xavante Wèrée It' Sirobó, realizou-se o espetáculo *Dança da Guerra do Povo Xavante*, que pretendia divulgar a dança xavante com algumas intervenções cênicas nossas[639]. Curiosamente, ao apresentar o espetáculo no Memorial dos Povos Indígenas (era o Dia do Índio e havia mais de 3 mil crianças assistindo), o grupo Xavante resolveu realizar o *Datsipado*, uma cerimônia de cura com dança, bem próximo a um grupo de crianças portadoras de necessidades especiais. Dançar para o sol nos dar forças, dançar para a chuva nos suprir de água, dançar para a lua nos dar fertilidade, dançar para espantar maus espíritos, para esquecer as mágoas, para seduzir, dançar para comemorar, para nos divertir, guerrear,

matar, morrer, viver, para nos curar, eis que todos dançamos, ou já dançamos, ou continuaremos a dançar, em qualquer lugar, em qualquer cultura.

Assim como para Laban, e tantos outros pensadores e realizadores da dança, como Rolf Gelewski (1930-1988) a dança renasce constantemente em cada homem, porque corresponde à vida, um caminho para as suas raízes e para os seus destinos[640], equilibra o consciente e o inconsciente da natureza humana, unindo em harmoniosa correspondência o revelado e o oculto no homem[641]. O legado filosófico e científico da dança, no período do naturalismo, preparou o fértil terreno da consciência do movimento expressivo para o misterioso círculo dos artistas simbolistas e expressionistas, águas profundas que deságuam em toda corrente pós-moderna e contemporânea da dança, a qual hoje tem estado nas universidades como linha de pesquisa em programas de graduação e pós-graduação. Estudos científicos recentes revelam processos neurais complexos por trás da habilidade de dançar. Nesses estudos, tem-se chegado à conclusão de que dançar exige um tipo de coordenação interpessoal no espaço e no tempo quase inexistente em outros contextos sociais.[642]

Desse modo, partindo-se da experiência, dos depoimentos, e da análise da obra de bailarinos aqui presentes e de estudos científicos recentes em diversas áreas, podemos concluir que existe um elo perdido da cultura humana cuja resposta pode ser dada pela dança e que só podemos compreender dançando. Para Cleide Riva Campelo, o corpo é, na atualidade, em sua complexidade físico-biológico-psíquico-semiótico, uma espécie de inscrição perdida de tempos paleolíticos a qual não se consegue mais traduzir totalmente, e que herda uma espécie de sentimento de orfandade, de identidade ou cosmogonia próprios. Quando puder compreender melhor a totalidade do seu corpo, o homem, sabedor de si mesmo e de seu destino, estará fundado outra vez em um espaço-tempo original de que os mitos falam com saudade[643].

Para Sasportes, apesar de todo esforço dos intelectuais para instaurar um projeto coreográfico, este voltou a ser um divertimento banal, afastado da formidável aventura das outras artes, sendo apenas renovado na década de 1970 pela presença de estadunidenses como Merce Cunningham (1919-2009) e Carolyn Carlson na Ópera de Paris.

Já o italiano Pasi tem um comentário mais favorável do século da dança, na era da tecnologia avançada e dos computadores, para o qual há uma revalorização do ser humano na sua mais íntima identidade. E a linguagem coreográfica, do seu ponto de vista, tomada na mais completa liberdade, tem o sinal de uma absoluta continuidade no futuro. Para ele, como sempre, o mundo reflete-se no palco “e as palavras não ditas do bailarino – hoje como na pré-história –

são os gestos do universo”[644].

A dança continua a ser, na era das tecnologias digitais (parafraseando Loie Fuller), portadora de um sentimento universal que pode se apoderar de um corpo anódino. Desse modo o naturalismo na dança, mesmo não tendo uma escola definida, acrescentou seus genes estéticos aos fenótipos cênicos de sua época. De tal herança não saímos incólumes, nós os moventes na cena contemporânea.

Bibliografia

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro: Teatro Coreográfico de Tensões*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

BEAUMONT, Cyril W. *O Livro do Ballet*. Rio de Janeiro: Globo, 1953.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BROWN, Steven; PARSONS, Lawrence M. Coreografias Mentais. *Mente e Cérebro*, São Paulo, a. 16, n. 193, fev. 2009.

CAMPELO, Cleide Riva. *Cal*(*e*)*idoscorpos: Um Estudo Semiótico do Corpo e Seus Códigos*. São Paulo: Annablume, 1996.

CHENEY, Sheldon. *Isadora Duncan: The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Books, 1977.

NÚCLEO de Artes Cênicas. *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

DUFRESNE, Jean. *Los Estilos em el Ballet*. Buenos Aires: Anaquel, 1945.

FONTEYN, Margot. *The Magic of Dance*. New York: Alfred A. Knopf, 1979.

GELEWSKI, Rolf. Dança Vista Mais Profundamente: Contribuições Para Uma "Filosofia da Dança", 1967. Cópia de documento original do autor em posse do CDPDan – Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúsia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

GIANNOTTI, José Arthur. Vida e Obra. Em: COMTE, Auguste. *Comte*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores.

KASREL, Deni. 20 Questions: Bill. T. Jones. *Philadelphia City Paper*, Philadelphia, 16-23 maio 1996. Disponível em: <http://citypaper.net/>. Acesso em 14 jul. 2015.

LANGENDONCK, Rosana Van. *A Sagração da Primavera: Dança & Gênese*. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias: Antropologia das Emoções*. Petrópolis: Vozes,

2009.

____. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.

MARTIN, John. *The Modern Dance*. New York: A.S. Barnes, 1968.

MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La Danse au XX siècle*. Paris: Bordas, 1995.

MURIAND, Raoul. *Les Folies bergère*. Paris: La Sirène, 1994.

ORTEGA, Francisco. Práticas de Ascese Corporal e Constituição de Bioidentidades. *Cadernos Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003.

PASI, Mario. *A Dança e o Bailado*. Lisboa: Caminho, 1991.

____. (org.). *El Ballet: Enciclopedia Del Arte Coreográfico*. Madrid: Aguilar, 1980.

SASPORTES, José. *Pensar a Dança*. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

____. *História da Dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1970].

SILVA, Eusébio Lôbo (Mestre Pavão). *O Corpo na Capoeira, v. 2: Breve Panorama, Estórias e História da Capoeira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

SILVA, Soraia. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volúsia*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

SIMÃO, José. *Folias Brejeiras*. São Paulo: Novo Mundo, 1975.

SIROBÓ, WèréeIt'. *Tseretomodztsé Xavante: Programa do Espetáculo Dança da Guerra do Povo Xavante*. Brasília: CDPDan/UnB, 2005.

SOUZA, José Fernando Rodrigues. *As Origens da Modern Dance: Uma Análise Sociológica*. São Paulo: Annablume/Ucam, 2009.

CRONOLOGIA DO NATURALISMO

1830-1866 Período marcado por publicações de obras importantes para o avanço do pensamento científico e filosófico e para o ideário naturalista. Na França: *Curso de Filosofia Positiva*, de Augusto Comte, em seis volumes (1830-1842) e, do mesmo autor, *Sistema de Política Positiva*, em quatro volumes (1851-1854); *Tratado Filosófico e Fisiológico da Hereditariedade Natural dos Estados de Saúde e Doença*, de Prosper Lucas (1850); *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, de Claude Bernard (1863); *História da Literatura Inglesa*, de Hippolyte Taine (1863), na qual o autor defende que raça, meio e momento são fatores explicativos do comportamento humano. Na Inglaterra: *Progresso: suas Leis e Causas*, de Spencer (1857); *A Origem das Espécies*, de Darwin; *Força e Matéria* de Ludwig Büchner (1852); *Morfologia Geral dos Organismos*, de Haeckel (1866); *O Capital*, de Karl Marx, 1º volume (1867).

1857 Flaubert publica *Madame Bovary*, futuramente considerado pelos escritores naturalistas como romance precursor do naturalismo.

1865 Jules e Edmond de Goncourt publicam *Germinie Lacerteux*, romance que antecipa o movimento naturalista.

1866 Emile Zola escreve *Meus Ódios* e em *Meu Salão* elogia o "realismo" do quadro *Camille*, de Monet. Na Rússia, Dostoiévski publica *Crime e Castigo*.

1867 Zola publica *Teresa Raquin*. No ano seguinte, a segunda edição do romance traz importante prefácio, espécie de manifesto naturalista. Na Rússia, entre 1867 e 1869, Tolstói escreve *Guerra e Paz*.

1868 Zola usa o termo "naturalista" para caracterizar a pintura de Pissarro, Monet, Manet, Jean-Frédéric Bazille e Renoir.

1869 *Dictionnaire de Littré*: "Naturalismo, Neologismo. Em termos de arte e de literatura, apego à reprodução da natureza, sem ideia". Flaubert publica *A Educação Sentimental*.

1871 Zola dá início ao ciclo de romances *Rougon-Macquart*. Publica *A Fortuna dos Rougon-Macquart* e no prefácio explica seu projeto.

1872 Zola: *La Curéé* (O Regabofe).

1873 Zola publica *O Ventre de Paris* e faz a adaptação teatral de *Teresa Raquin*, que fracassa

no palco do Théâtre de la Renaissance em Paris.

1874 Exposição independente de um "grupo de naturalistas" de Paris, com quadros de Monet, Cézanne, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, entre outros. O crítico Louis Leroy cunha o termo "impressionismo" para definir as obras expostas.

1875-1878 Vários romances naturalistas são publicados. De Zola: *O Crime do Abade Mouret, Sua Excelência Eugênio Rougoun*, *L'Assommoir* (A Taverna) e *Uma Página de Amor*; de Edmond De Goncourt: *A menina Elisa*; de Huysmans: *Marthe*. Zola elogia a montagem de *O Amigo Fritz*, de Erckmann e Chatrian, na Comédie Française, 1876, considerando-a a primeira vitória do naturalismo na cena. Na Rússia, Tolstói escreve *Ana Karenina*, de 1875 e 1877. Em Portugal, em 1875, Eça de Queirós escreve *O Crime do Padre Amaro* e, em 1877, Teixeira de Queirós lança o romance *Amor Divino* (*Estudo Patológico de uma Santa*). Em 1877, dezoito pintores participam da "Exposição dos Impressionistas" em Paris. Nesse mesmo ano, no Brasil, Inglês de Sousa antecipa o naturalismo com o romance *O Coronel Sangrado*.

1878 Em Portugal, Eça de Queirós lança *O Primo Basílio*. O romance provoca polêmica no Brasil, na qual se envolve Machado de Assis, e contribui para a divulgação da obra de Zola e do naturalismo no meio intelectual brasileiro.

1879 Em Paris, no Teatro Ambigu, estreia, com sucesso, a adaptação teatral de *L'Assommoir* (A Taverna), feita por William Busnach e Octave Gastineau. E. de Goncourt publica *Os Irmãos Zemganno*; Huysmans, *As irmãs Vatard*; e Alphonse Daudet, *Os Reis no Exílio*. Na Itália, o naturalismo é inaugurado com o romance *Giacinta*, de Luigi Capuana. Na Noruega, Ibsen escreve a peça teatral *Casa de Boneca*. Na Rússia (1879-1880), Dostoiévski lança *Os Irmãos Karamazov*. Em Portugal, José Augusto Vieira publica o volume de contos *Fototipias do Minho* e Júlio Lourenço Pinto, o romance *Margarida*.

1880 Morte de Flaubert. Zola publica *O Romance Experimental*, o romance *Nana* e, com companheiros naturalistas, a coletânea de contos *As Noites de Médan*, na qual se destaca "Bola de Sebo", de Maupassant. O romance *Le Nabab*, de Daudet, é adaptado para o teatro. Na Itália, Capuana divulga o ideário versita com o primeiro tomo dos *Estudos Sobre a Literatura Contemporânea*. O segundo tomo aparece dois anos depois. Em Portugal, Júlio Lourenço Pinto lança o romance *Vida Atribulada*.

1881 Zola continua a divulgar suas ideais literárias nas obras *Os Romancistas Naturalistas, O*

Naturalismo no Teatro e *Nossos Autores Dramáticos*. Seu romance *Nana* ganha adaptação teatral em Paris, assim como o de Daudet, *Sapho*. Daudet publica o romance *Numa Roumestan*; Huysmans, *En Ménage* (Vida de Casado); Maupassant, a *Casa Tellier*; Flaubert *Bouvard et Pécuchet* (publicação póstuma). Na Itália, Giovanni Verga publica *Os Malavoglia*, romance que confirma sua adesão ao verismo. Na Rússia, Boborikin lança *Morrer, Adormecer*. Em Portugal, José Augusto Vieira publica o romance *A Divorciada*. Na Espanha, em Madri, os "Debates sobre o Naturalismo" no Ateneo colocam o movimento literário na ordem do dia; Benito Pérez Galdós escreve o romance *A Deserdada* e Emilia Pardo Bazán começa a publicação, em folhetins, do romance *Uma viagem de Núpcias*, terminando no ano seguinte. Na Noruega, Ibsen lança *Os Espectros*, pela em que aborda a questão da hereditariedade por um prisma polêmico: a transmissão da sífilis de pai para filho. No Brasil, Aluísio Azevedo publica *O Mulato*, escandalizando a sociedade de São Luis, no Maranhão.

1879-1881 Em apenas três anos, várias obras dos escritores naturalistas franceses são traduzidas para o alemão, o dinamarquês, o holandês, o italiano, o grego, o polonês, o russo, o sueco e o servo-croata. A Inglaterra ainda resiste à onda naturalista que toma conta da Europa.

1882 F. Brunetière publica o estudo *O Romance Naturalista* na França; no Brasil, Sílvio Romero lança *O Naturalismo em Literatura*. Zola publica *Pot-bouille* (As Mulheres dos outros); Maupassant, *Senhorita Fifi*; Huysmans, *A vau-l'eau* (Rio Abaixo). Henry Becque estreia *Os Corvos* na Comédie Française. Na Itália, Verga publica *Novelas Rústicas*. Em Portugal, José Lourenço Pinto lança o romance *O Senhor Deputado*. Na Espanha, Narcís Oller escreve em catalão a novela *A Borboleta*.

1883 Zola lança *O Paraíso das Damas* e Maupassant o romance *Uma Vida*. *Pot-bouille* é adaptado para o teatro. Na Espanha, Emilia Pardo Barzán lança o romance *A Tribuna*. Na Itália, Verga publica a novela *Per Le Vie* (Pelas Ruas) e Capuana o volume de novelas *Homem*.

1884 Zoa publica *A Alegria de Viver*; Huysmans, *Às Avessas*; Edmond de Goncourt, *Querida*. Na Itália, Matilde Serao inspira-se em Zola no romance *O Ventre de Nápoles* e Giovanni Verga a peça *Cavalleria Rusticana* (Cavalheirismo Rústico) e as novelas *Dramas Íntimos*. O argentino nascido na França, Paul Groussac, publica o romance *Fruto Vedado*. Em Portugal, Júlio Lourenço Pinto explica o movimento literário em *Estética Naturalista*. No

Brasil, Aluísio Azevedo lança *Casa de Pensão*. Na Inglaterra, as traduções de *Nana* e *L'Assommoir* provocam debates sobre o naturalismo.

1885 Zola publica *Germinal* e Maupassant, o romance *Bel-Ami*. Henry Becque encena *A Parisiense* no Thèâtre de la Renaissance e Daudet tem o romance *A Arlesiana* adaptado para o teatro. George Moore publica o primeiro romance inglês escrito com base em preceitos naturalistas, *A Mummer's Wife* (A Mulher do Cabotino). Na Espanha, Leopoldo Alas lança o segundo tomo (o primeiro havia sido publicado no ano anterior) de *A Regente.* Na Argentina, Eugenio Cambaceres escreve a novela *Sem Rumo*.

1886 Zola lança o romance *A Obra; Renée Mauperin*, dos irmãos Goncourt, é adaptado para o teatro. Na Rússia, Tolstói escreve o drama *O Poder das Trevas*, dialogando com *Teresa Raquin* e *Crime e Castigo*. Em Portugal, Luís de Magalhães publica o romance *O Brasileiro Soares*. Na Itália, Salvatore Di Giacomo se destaca com a novela *Manhãs Napolitanas*. Na Espanha, Emilia Pardo Bazán comparece com *O Castelo de Ulloa*.

1887 Zola publica *A Terra* e vê cinco jovens escritores naturalistas – Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Marguerite e Gustave Guiches – reagirem contra o romance no "Manifesto Cinco", publicado no jornal *Le Figaro*. Várias adaptações teatrais de textos naturalistas são encenadas: de Zola, *O Ventre de Paris*, *La Curée* e *Jacques Damour*; de Daudet, *Numa Roumestan*; dos irmãos Goncourt, *A Irmã Filomena*. André Antoine cria o Thèâtre Livre em Paris e até 1894 encena dezenas de peças naturalistas, aprimorando-se como o primeiro encenador moderno. Na Espanha, Galdós lança *Fortunata e Jacinta*. Na Itália, Federico de Roberto reúne novelas inspiradas por Verga e Capuana no volume *A Sorte*. Na Suécia, Strindberg escreve a peça teatral *O Pai* e envia uma cópia a Zola. Na Argentina, Cambaceres publica *No Sangue*. No Brasil, Aluísio Azevedo surpreende com a virulência naturalista do romance *O Homem*.

1889 Na Inglaterra, a forte reação ao naturalismo, visto como uma ameaça à moralidade e à ordem social, leva o editor Henry Vizetelly, que havia publicado várias obras de Zola, a ser condenado a três anos de prisão. Arno Holz e Johannes Schlaf, pioneiros do naturalismo na Alemanha, lançam uma coletânea de narrativas, com destaque para *Papa Hamlet.* Em Berlim, Otto Braham cria a Freie Bühne (Cena Livre), à semelhança do Thèâtre Livre de Antoine e inaugura com a encenação de *Os Espectros*, de Ibsen. O segundo espetáculo é *Antes do Nascer do Sol*, de Hauptmann. Em Copenhague, estreia *Credores*, de Strindberg. Na Itália, Verga publica *Mestre Don Gesualdo* e Mario Pratesi, *A Herança*. No Peru,

Mercedes Cabello de Carbonera lança o "romance social" *Blanca Sol*.

1890 Zola publica *A Besta Humana*. Antoine encena *Os Espectros* e *A Menina Elisa*, adaptação teatral do romance homônimo de Edmond de Goncourt. Em Berlin, Otto Braham encena *O Poder das Trevas*, de Tolstói. Na Espanha, Emilia Pardo Bazán lança *A Mãe Natureza*. Na Rússia, Aleksander Amfiteátrov escreve *Liudmíla Verkhovskaia*. No Brasil, a seca de 1877 no Nordeste fornece o assunto para *A Fome*, de Rodolfo Teófilo. Aluísio Azevedo publica seu romance mais importante, *O Cortiço*.

1891 Zola é eleito Presidente da Sociedade dos Homens de Letras e publica *O Dinheiro*. León Bloy lança *Os Funerais do Naturalismo*. Na Inglaterra, Jack Grein cria o Independent Theatre e o inaugura com a encenação de *Os Espectros*. Bernard Shaw divulga a obra de Ibsen no livro *A Quintessência do Ibsenismo*. No Brasil, Inglês de Sousa escreve o mais naturalista de seus romances, *O Missionário*.

1892 Zola publica *A Derrocada* e Jules Renard, *O Parasita*. Na Itália, Luigi Capuana lança o romance *Perfume*. Na Rússia, Dmítri Mamin-Sibiriáki comparece com o romance *O Ouro*. Na Inglaterra, O Independent Theatre encena *A Casa dos Viúvos*, de Bernard Shaw. No Brasil, Oliveira Paiva escreve *Dona Guidinha do Poço*, romance que só é publicado em 1952.

1893 Zola publica *O Doutor Pascal* e é homenageado por amigos em banquete para comemorar o término dos *Rougon-Macquart*. Morte de Maupassant. Na Alemanha, Hauptmann ganha fama internacional com a encenação de *Os Tecelões* pela Freie Bühne, em fevereiro. Em maio, Antoine também encena *Os Tecelões* no Thèâtre Libre, que acolhe ainda *Senhorita Júlia*, de Strindberg. Na Inglaterra, Shaw escreve *A Profissão da Sra. Warren* para o Independent Theatre, mas a peça é proibida pela censura. Nos Estados Unidos, Sthefen Crane lança a primeira obra importante do naturalismo naquele país: a novela *Maggie, uma Menina das Ruas*. No Brasil, Adolfo Caminha publica seu primeiro romance, *A Normalista*.

1894 Zola publica *As Três Cidades – Lourdes* e Jules Renard, *Poil de Carotte* (Pega-Fogo). Na Inglaterra, George Moore lança *Esther Walters*, romance sobre a classe trabalhadora. Na Espanha, Vicente Blasco Ibáñez escreve *Arroz e Tartana*. Em Porto Rico, Manuel Zeno Gandía publica *O Charco: Crônicas de um Mundo Enfermo*. No Brasil, o crítico José Veríssimo considera o naturalismo "a menos nacional das nossas escolas literárias".

1895 Zola escreve *As Três Cidades – Roma*, entre 1895 e 1896. Na Espanha, Blasco Ibáñez

publica *Flor de Maio*. Na Itália, Mario Pratesi lança *O Mundo de Dolcetta*. Na Alemanha, Konrad Alberti comparece com *Máquinas*, romance sobre o mundo dos trabalhadores. Na Rússia, Sologúb escreve a novela *Sonhos Pesados*. Nos Estados Unidos, Stephen Crane aborda a Guerra da Secessão em *O Emblema Vermelho da Coragem*. No Brasil, Aluísio Azevedo publica o *Livro de Uma Sogra* e Adolfo Caminha surpreende com a abordagem do homossexualismo entre marinheiros em *O Bom Crioulo*.

1896 Nos Estados Unidos, Frank Norris defende a adesão ao naturalismo no artigo "Zola como um escritor romântico". No Brasil, Adolfo Caminha publica seu último romance, *Tentação*.

1897-1898 Zola publica *As Três Cidades – Paris* e se envolve no "Caso Dreyfus", redigindo o libelo "J'Acuse!", que o leva a viver um ano exilado. Na Alemanha, Hauptmann escreve a peça *O Carroceiro Henschel*. Na Espanha, Blaso Ibáñez lança *A Barraca*. Em Moscou, Stanislávski e Dântchenco criam o Teatro de Arte de Moscou, que encena, em 17 de dezembro de 1898, *A Gaivota*, de Tchékhov, com grande sucesso. No Brasil, Papi Júnior publica o romance *O Simas*.

1899 Zola publica *Os Quatro Evangelhos – Fecundidade*. Nos Estados Unidos, Frank Norris aborda a vida das pessoas pobres de San Francisco no romance *McTeague: Uma História de San Francisco*. Em Moscou, o Teatro de Arte de Moscou encena *Tio Vânia*, de Tchékhov.

1900 Na Alemanha, Hauptmann escreve a peça *Michael Kramer*. Nos Estados Unidos, Theodor Dreiser publica *Irmã Carrie*, dando início a uma série de romances escritos com feitio naturalista.

1901 Zola publica *Os Quatro Evangelhos: Trabalho*. Na Alemanha, o romance de estreia de Thomas Mann, *Os Buddenbrook*, apresenta características naturalistas. O Teatro de Arte de Moscou encena *As Três Irmãs*, de Tchékhov. Nos Estados Unidos, Frank Norris lança *O Polvo*. No Chile, Augusto d'Halmar aborda a prostituição em *Juana Lucero ou os Vícios do Chile*. No Brasil, Antônio de Oliveira publica o romance *O Urso*.

1902 Zola morre em 20 de setembro. O Teatro de Arte de Moscou encena *Os Pequenos Burgueses* e *Ralé*, de Górki.

1903... Lançamento póstumo de *Os Quatro Evangelhos: A Verdade*, de Zola. O naturalismo sobrevive ao seu tempo e fornece coordenadas para as atividades artísticas por várias décadas. Na Alemanha, Hauptmann se destaca com *Rose Bernd* (1903) e *Os Ratos* (1911). Na Rússia, Stanislavski encena *O Jardim de Cerejeiras*, de Tchékhov (1904), entre outras

peças, e escreve livros sobre seu método de interpretação, que será aprofundado nos anos de 1950 no Actor's Studio por Lee Strasberg, em Nova Iorque. No México, faz sucesso o romance *Santa* (1904), de Federico Gamboa. Nos Estados Unidos, Dreiser e Norris consolidam suas obras, enquanto surgem Jack London, Upton Sinclair, Erskine Caldwell e John dos Passos, os dois últimos já na década de 1930.

COLABORARAM NESTE VOLUME

ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA

Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde orienta pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado e ministra disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica no eixo teórico da Semiótica discursiva. Entre seus objetos de estudo estão questões da marca e do consumo, as produções das mídias, da moda, da arte. Atua como consultora de mercado. É membro fundador do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS), do qual é codiretora e coordenadora do projeto temático apoiado pela FAPESP: "Práticas de Vida e Produção de Sentido na Metrópole" (2011-2014). Coordena acordos de colaboração em pesquisa internacional com a Universidade La Sapienza de Roma, Università Tor Vergata e a Universidade de Bologna, junto às quais coordena acordos de colaboração internacional em pesquisa. Presidiu várias associações como AISV, ABES, ANPAP. Participa de conselhos de periódicos científicos nacionais e internacionais. Dirige a Coleção de Sociossemiótica junto à editora Estação das Letras e das Cores. Participa de vários grupos de trabalho junto à CONFIBERCOM (Confederação Ibero-Americana das Associações Científicas e Academicas de Comunicação), do grupo de trabalho "Semiótica da Comunicação" e do Colóquio de Moda do Gt "Corpo, Moda, Comunicação". É organizadora dos eventos SIEP: Seminário Internacional de Estudos e Pesquisa do Consumo e Colóquio do CPS. É autora de vários livros e artigos.

ANASTASSIA BYTSENKO

Tradutora e pesquisadora, defendeu mestrado e doutorado no Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Cultura Russa da USP. Em sua tese, discute a dramaturgia de Lev Tolstói, bem como encenações de sua peça *O Cadáver Vivo* nos palcos russos.

Dentre as traduções destacam-se: os polêmicos ensaios de Lev Tolstói "Sobre Shakespeare e o Teatro" e "O Que é A Arte?", para a coletânea *Os Últimos Dias* (Companhia das Letras, 2011); *A Perspectiva Inversa*, de Pável Floriênski, em parceria com Neide Jallageas (Editora 34, 2012); e o roteiro de Andréi Tarkóvski, em cotradução com Adriano C.A. e Sousa, de *O Sacrifício*, (É Realizações, 2012).

ANAT FALBEL

Engenheira, doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP com a tese *Lucjan Korngold: A trajetória de um Arquiteto Imigrante* (2003), tratando do tema dos arquitetos imigrantes na cidade de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1960. Visiting Scholar do Canadian Center of Architecture (2013), atualmente é pesquisadora do IFCH/Unicamp. Autora de inúmeros artigos, traduziu os livros de Joseph Rykwert *A Ideia de Cidade* (Perspectiva, São Paulo, 2006) e *A Casa de Adão no Paraíso* (Perspectiva, São Paulo, 2002). Também foi responsável pela edição da coletânea de Bruno Zevi *Arquitetura e Judaísmo: Erich Mendelsohn* (Perspectiva, 2002). Foi curadora das exposições Exílio e Modernidade: O Espaço do Estrangeiro na Cidade de São Paulo (2011), e Estrelas Errantes: Memória do Teatro Ídiche no Brasil (2013).

ANNATERESA FABRIS

Professora aposentada da ECA/USP. Pesquisadora e curadora independente. Autora de *Futurismo: Uma Poética da Modernidade* (Perspectiva, 1987); *Portinari, Pintor Social* (Perspectiva, 1990); *O Futurismo Paulista* (Perspectiva, 1994); *Cândido Portinari* (Edusp, 1996); *Antonio Lizárraga: Uma Poética da Radicalidade* (C/Arte, 2000); *Fragmentos Urbanos: Representações Culturais* (Studio Nobel, 2000); *Arte Moderna* (Experimento, 2001, em colaboração); *Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico* (UFMG, 2004); *Fotografia e Arredores* (Letras Contemporâneas, 2009); *O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas* (WMF Martins Fontes, v. 1, 2011; v.2, 2013). Organizadora de diversos livros, dos quais os mais recentes são *Crítica e*

Modernidade (Imprenssa Oficial, Associação Brasileira de Críticos de Arte, 2006) e *Imagem e Conhecimento* (Edusp, 2006, em colaboração). Foi curadora de várias exposições, dentre as quais No Ateliê de Portinari (2011).

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena o mestrado em Estudos Literários e Culturais. É autor ou editor de vários livros publicados em Portugal e Espanha, entre os quais uma *História da Literatura Espanhola* (ASA, 1994, em colaboração com Eloísa Álvarez), uma *Historia de la Literatura Portuguesa* (Cátedra, 2000, coeditor, com José Luis Gavilanes), *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado* (Angelus Novus, 1995), *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica* (Mar da Palavra, 2005), *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola* (Centro de Literatura Portuguesa, 2005), *Fernando Pessoa* (Edições 70, 2009), *Guia de Leitura: Mensagem de Fernando Pessoa* (Almedina, 2011) e *Poderes y Autoridades en el Siglo de Oro: Realidad y Representación* (Eunsa, 2012, coeditor com Jesús M. Usunáriz).

ANTONIO DIMAS

Formou-se na Faculdade de Letras de Assis, hoje Unesp, em 1965. Em seguida, cursou pós-graduação na USP, onde defendeu mestrado em 1970 e doutorado em 1975. Sua livre-docência é de 2000 e seu concurso para titularidade é de 2006. Toda essa carreira foi realizada no âmbito da Literatura Brasileira na FFLCH-USP. Atualmente, é professor do IEB-USP. Foi professor visitante em instituições nacionais e estrangeiras, como a Universidade de Rennes, a Universidade de Illinois-Urbana, a Universidade da California-Los Angeles e a Universidade do Texas-Austin, a Universidade Federal da Paraíba, a Universidade Federal do Pará, e a PUC de Porto Alegre. Como pesquisador, atuou na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Biblioteca Nacional de Paris, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Biblioteca Pública de Porto Alegre, na biblioteca do Ministério das Relações Exteriores da Argentina, na Oliveira Lima Library da Universidade Católica da América (Washington, DC) e no Harry Ranson Center da UT-Austin, da qual é *fellow*. Entre seus artigos esparsos e algumas antologias, destacam-se os livros: *Tempos Eufóricos* (Ática, 1983); *Espaço e Romance* (Ática, 1985); *Vossa Insolência* (Companhia das Letras, 1996); *Bilac, o Jornalista* (Edusp/Editora Unicamp/Imprensa Oficial Estado de São Paulo, 2006 - Prêmio Jabuti, 2007).

CÉLIA BERRETTINI

Formou-se em Letras pela Universidade de São Paulo e doutorou-se na França. É professora emérita da ECA/USP, onde lecionou Literatura Dramática e História da Literatura no Departamento de Artes Cênicas. Foi colaboradora do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* e é autora de *A Linguagem de Beckett* (1977), *Duas Farsas, o Embrião do Teatro de Molière* (1979), *O Teatro Ontem e Hoje* (1980) *Samuel Beckett: Escritor Plural* (2004), todos pela Perspectiva, para qual também traduziu Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime: Prefácio de Cromwell* e cotraduziu, com Italo Caroni, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, de Émile Zola (1982).

GILBERTO PINHEIRO PASSOS

É professor do Departamento de Letras Modernas da USP e autor de várias obras sobre a presença da literatura francesa entre nós, sobretudo em Machado de Assis, como *A Poética do Legado: Presença Francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Annablume, 1996); *O Napoleão de Botafogo: Presença Francesa em Quincas Borba de Machado de Assis* (Annablume, 2000); *Capitu e a Mulher Fatal: Análise da Presença Francesa em Dom Casmurro* (Nankin, 2003);

Cintilações Francesas: Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar (Nankin, 2006); e *As Sugestões do Conselheiro. A França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires* (2. ed., Edusp/Nankin,

2008).

GLoRIA CARNEIRO DO AMARAL

Doutora e livre-docente pela Universidade de São Paulo. É pesquisadora na área de literatura francesa e de relações Brasil-França. É autora de *Aclimatando Baudelaire* (Annablume, 1995), de *Navette Literária França-Brasil: A Crítica Literária de Roger Bastide* (Edusp, 2010). Foi responsável pela organização dos números 21 e 22 da revista *Bastidiana* (1998). Escreveu artigos como "Théophile Gautier: O Fantástico e Outros" (Unesp/Laboratório Editorial, 2011), "Jogadores de Roleta e Amores" (revista *Bakhtiniana*, 2011), capítulos de livro como "Sévigné em Ação: Sévignações" em *Prezado Senhor, Prezada Senhora* (Companhia das Letras, 2000), "Cá e Lá do Atlântico: Similitudes e Diferenças", em *Ficção Brasileira do Século XX: Terceiras Leituras* (Mackenzie, 2013) e prefácios como "Amizade e Poesia" para a obra de Théophile Gautier, *Baudelaire* (Boitempo, 2001). Desde 2012, realiza a revisão técnica da tradução da *Comédia Humana*, de Balzac, pela editora Globo, organizada por Paulo Rónai. Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

HELMUT GALLE

Professor associado de Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo desde 2001. Nasceu em 1954 em Wittenberg (RDA) e tem doutorado em Literatura Alemã pela Universidade Livre de Berlim (1989). Fez livre docência sobre a Teoria da Autobiografia na FFLCH-USP (2011). Foi professor visitante do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD, na singla em alemão) em Portugal, Brasil e Argentina. Suas áreas de pesquisa são a autobiografia, o testemunho, a literatura sobre o Holocausto e literatura contemporânea alemã.

IBANEY CHASIN

Professor do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, onde leciona as disciplinas História da Música e Música de Câmara. Junto à editora Perspectiva, publicou o *Canto dos Afetos* (2004), *Música Serva D'Alma: Claudio Monteverdi* (2009), e traduziu o texto *A Orquestra do Reich: A Filarmônica de Berlim e o Nacional Socialismo* (2013), de Misha Aster, texto para o qual escreveu o posfácio "De uma Alma Sonora Humaníssima". É diretor artístico do Grupo Camena, no qual realiza o repertório de música barroca.

IVAN TEIXEIRA (1950-2013)

Foi professor titular de Literatura Brasileira aposentado pela Universidade do Texas-Austin, EUA, e Professor Livre-docente de Cultura e Litertura Brasileira na ECA-USP. Escreveu, entre outros, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (Edusp/Fapesp, 1999) e *O Altar & o Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista* (Ateliê/Unicamp, 2010).

J. GUINSBURG

Crítico, editor e professor titular de Estética Teatral e Teoria do Teatro da ECA-USP. Organizador e tradutor da coleção Judaica (13 volumes); de *Filosofia de Diderot* (Cultrix, 1966); *Leone de'Sommi: Um Judeu no Teatro da Renascença Italiana*(Perspectiva, 1989); e dos volumes *O Romantismo* (1978), *O Classicismo* (1999), *O Expressionismo* (2002), *O Pós-Modernismo* (2005) da coleção Stylus. Tradutor de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia* (Companhia das Letras, 1992), *Pirandello* (Perspectiva, 1999) e *Mikhail Bakhtin* (Perspectiva, 2004). Organizador e tradutor da coleção Diderot - Obras (I. *Filosofia e Política* [2000], II. *Estética, Poética e Contos* [2000], III. *O Sobrinho de Rameau* [2006], IV. *Jacques, o Fatalista, e Seu Amo* [2006], *O Enciclopedista I*, com Roberto Romano [coorg., 2007], VII. *A Religiosa* [2009]), *Buchner: Na Pena e na Cena* (org. e trad. com Ingrid D. Koudela); *Tévye, o Leiteiro*, de Scholem Aleikhem (Perspectiva, 2012) e *Lessing: Obras* (2016). Organizou (com Roberto Romano) e traduziu (com Newton Cunha) a

publicação, pela primeira vez, de *Spinoza: Obra Completa* (4 volumes; Perspectiva). É autor de *Motivos* (Comissão Estadual de Literatura, 1964); *Semiologia do Teatro* (Perspectiva, 1978); *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* (Perspectiva, 1985); *Diálogos Sobre Teatro* (Edusp, 1992); *Memória e Invenção* (com Silvia Fernandes Telesi; Perspectiva, 1996); *As Aventuras de uma Língua Errante* (Perspectiva, 1996); *O Que Aconteceu, Aconteceu* (ficção, Ateliê, 2000); *Da Cena em Cena* e *Stanislávski, Meierhold & Cia.* (ambos pela Perspectiva, 2001); e *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História* (com Rosângela Patriota, Perspectiva, 2012).

JOÃO ROBERTO FARIA

É professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. É pesquisador do CNPq e coordenador da coleção "Dramaturgos do Brasil", da editora Martins Fontes, para a qual preparou os volumes *Teatro de Álvares de Azevedo* (2002), *Teatro de Aluísio Azevedo e Emílio Rouède* (2002), *Teatro de Machado de Assis* (2003), *José de Alencar: Dramas* (2005) e *Antologia do Teatro Realista* (2006). É autor dos seguintes livros: *José de Alencar e o Teatro* (Perspectiva/Edusp, 1987); *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* (Perspectiva/Edusp, 1993); *O Teatro na Estante* (Ateliê, 1998); e *Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil* (Perspectiva/Fapesp, 2001 – Prêmio APCA). Entre outros livros organizados, publicou: *Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro* (Edusp/Fapesp, 1997, em colaboração com Flávio Aguiar e Vilma Arêas); *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos* (Perspectiva/Sesc, 2006, junto com J. Guinsburg e Mariângela Alves de Lima); *Machado de Assis: Do Teatro*; (Perspectiva, 2008); a obra *O Espelho*, de Machado de Assis (Editora Unicamp, 2009); *História do Teatro Brasileiro I: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do século XX* (Perspectiva/Sesc, 2012 – Prêmio Jabuti); *História do Teatro Brasileiro II: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas* (Perspectiva/Sesc, 2013).

LEDA TENÓRIO DA MOTTA

É professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, pesquisadora do CNPq, crítica literária e tradutora. Estudou com Roland Barthes, Gérard Genette e Julia Kristeva. É ainda colaboradora assídua do jornal *O Estado de São Paulo*. Publicou, entre outros livros, *Proust: A Violência Sutil do Riso* (Perspectiva, 2007 - Prêmio Jabuti na categoria Teoria Literária & Crítica) e *Roland Barthes: Uma Biografia Intelectual* (Iluminuras, 2010).

LEONARDO MENDES

Doutor em Teoria Literária pela Universidade do Texas (EUA) e professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autor de *O Retrato do Imperador: Negociação, Sexualidade e Romance Naturalista no Brasil* (EDIPUCRS, 2000) e de inúmeros artigos em periódicos. Seu interesse de pesquisa é a prosa de ficção brasileira de 1870 a 1910, especialmente na interface com a estética naturalista.

LUIZ GONZAGA MARCHESAN

Professor do Curso de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras do Campus da Unesp de Araraquara. Mestre em Letras pela mesma universidade e doutor pela Universidade de São Paulo. Seus interesses de pesquisa e suas publicações situam-se nas relações intersemióticas do texto literário, mais precisamente no conto contemporâneo e na ficção regionalista nacional.

LUIZ HENRIQUE SOARES

Graduado em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, é colaborador da editora Perspectiva, nas áreas de revisão de textos e preparação de originais..

LUIZ NAZaRIO

Historiador, teórico do cinema, escritor e crítico de cultura. Com ampla colaboração na imprensa, pesquisou, com bolsa da Capes, o cinema nazista na Alemanha e em Israel, doutorando-se pela USP com a tese *Imaginários de Destruição* (1994). Publicou, entre outros, os livros: *Da Natureza dos Monstros* (Arte & Ciência, 1999); *As Sombras Móveis* (UFMG, 1999); *A Cidade Imaginária* (Perspectiva, 2005); *Autos-de-Fé Como Espetáculos de Massa* (Humanitas/ Fapesp/ LEI-USP, 2005); *Todos os Corpos de Pasolini* (Perspectiva, 2007); e *O Cinema Errante* (Perspectiva, 2013). Tem ensaios publicados em Portugal, na Alemanha, na Itália, nos EUA e em Israel. É, desde 1997, professor de História do Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG e, desde 2002, pesquisador bolsista do CNPq.

MARCELO BULHÕES

Livre-docente pela Unesp em Teoria Literária, doutor em Literatura Brasileira (USP) e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Autor dos livros *A Ficção nas Mídias: Um Curso Sobre a Narrativa nos Meios Audiovisuais* (Ática, 2009), *Jornalismo e Literatura em Convergência* (Ática, 2007), *Leituras do Desejo: O Erotismo no Romance Naturalista Brasileiro* (Edusp, 2003), *Literatura em Campo Minado: A Metalinguagem em Graciliano Ramos e a Tradição Literária Brasileira* (Annablume, 1999), *A Carne – Júlio Ribeiro* (Org.) (Ateliê, 2002), *Jornalismo, Literatura e Violência: A Escrita de João Antônio* (Unesp/FAAC, 2005), além de artigos – em livros e revistas – na área de Comunicação e Letras. É docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Jornalismo da Unesp.

MARCOS SOARES

Professor de Literaturas Inglesa e Norte-Americana da Universidade de São Paulo. É autor de *Figurações do Falso em Joseph Conrad* (Humanitas, 2013).

MARÍA DE LA CONCEPCIÓN PIÑERO VALVERDE

Graduada em Filologia Românica pela Universidade Complutense de Madri e pós-graduada em Linguística Hispânica pela Sorbonne de Paris, é professora titular aposentada de Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo. É pesquisadora das relações culturais entre Brasil e Espanha, de cultura renascentista e barroca e de épica medieval. Entre outros títulos, é autora de *Juan Valera y Brasil: Un Encuentro Pioneiro* (Qüásyeditorial, 1995), *"Cosas de España" em Machado de Assis e Outros Temas Hispano-Brasileiros* (Giordano, 2000); *Memória e Ficção: O Castelo de Teresa e Outros Temas Ibero-Americanos* (Cemoroc-USP/Factash, 2008); *Poesia e Fronteira no Poema de Mio Cid* (Cemoroc-USP/ Factash, 2010).

MARIAROSARIA FABRIS

Professora aposentada da USP. Lecionou na área de italiano (na graduação, no curso de Especialização em Tradução e na pós-graduação) da FFLCH e colaborou com o curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes, em aulas de graduação e pós-graduação. Orientou dissertações e teses nas duas faculdades. Doutora em Artes (Cinema), é autora de *Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-Realista?* (Edusp, 1994) e *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano: Uma Leitura* (Edusp/ Fapesp, 1996). Coordenou a edição dos catálogos *Esplendor de Visconti* (S.I., 2002) e *Roberto Rossellini: Do Cinema e da Televisão* (Lionsgate, 2003) para o Centro Cultural São Paulo. Foi Presidente da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, tendo organizado, entre 2003 e 2009, a publicação de cincos volumes da associação.

NAOMI LINDSTROM

Professora no Departamento de Espanhol e Português e Diretora Associada do Centro Schusterman de Estudos Judaicos na Universidade de Texas, Austin. É autora dos livros *Early Spanish American Narrative* (University of Texas Press, 2004), *The Social Conscience of Latin American Writing* (University of Texas Press, 1998) e *Twentieth-Century Spanish American Fiction* (University of Texas Press, 1994). Coordena o website e a lista eletrônica da LAJSA, a Latin American Jewish Studies Association.

NEWTON CUNHA

Ex-programador de cultura e assessor do Sesc de São Paulo (1972-2007). Autor do *Dicionário Sesc, a Linguagem da Cultura* (Perspectiva, 2003), A *Felicidade Imaginada: Relações Entre os Conceitos de Trabalho e Lazer* (Brasiliense, 1987), *Cultura e Ação Cultural* (Sesc, 2010). Traduziu e organizou na editora Perspectiva, entre outras obras: *Descartes: Obras Selecionadas* (2010); *Teatro Espanhol do Século de Ouro: Juan del Encina, Lope de Rueda, Milguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca* (2012); *Diderot: Obras* $\frac{VI}{I}$ *O Enciclopedista* (2007) e $\frac{VIII}{}$ *Ensaios Sobre os Reinados de Cláudio e Nero e Sobre a Vida e os Escritos de Sêneca* (em preparação); e *Spinoza: Obra Completa* (2014).

ORNA MESSER LEVIN

Tem doutorado em Teoria Literária pela Unicamp, onde leciona desde 1992, e Especialização em Língua e Literatura Hebraica pela USP. Realizou seu pós-doutoramento na Universidade de Georgetown. É autora de *As Figurações do Dândi: Um Estudo Sobre a Obra de João do Rio* (Editora Unicamp, 1996) e de artigos sobre literatura e teatro. Dentre as edições que organizou, destacam-se: *Aluísio Azevedo: Prosa Reunida* (Nova Aguilar, 2005); *Gil Vicente: A Sibila Cassandra*, em parceria com Alexandre Carneiro (Cosac & Naify, 2007); *Theatro: Crônicas de Artur Azevedo* (*1894-1908*), com Larissa de Oliveira Neves (Editora da Unicamp/Minc/Petrobras, 2009); *João do Rio, Antologia de Contos* (Lazuli, 2010); *Aluísio Azevedo*. (ABL/Imprensa Oficial, 2013).

SANDRA GUARDINI VASCONCELOS

Professora titular de Literatura Inglesa e Comparada na Universidade de São Paulo e desenvolve nos últimos anos pesquisa sobre as relações entre o romance inglês dos séculos XVIII e XIX e o romance brasileiro do século XIX. Além de artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior, é autora de *Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa* (Hucitec/Fapesp, 1997), de *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século* $\frac{XVIII}{}$ (Boitempo, 2002) e de *Formação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos* (Hucitec/Fapesp, 2007 - Prêmio Jabuti na categoria Crítica e Teoria Literária).

SERGIO DA FONSECA AMARAL

Professor da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com pós-doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009) e pós-doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio de Janeiro (2014). É o atual editor da Revista *Contexto – Ufes* (2015/2016). Colíder, com Roberto Corrêa dos Santos (Uerj), do grupo de pesquisa Ficcionalidades, além de participar como pesquisador do grupo de pesquisa Modernas Construções da Crítica, liderado por Ronaldo Lima Lins (UFRJ).

SORAIA MARIA SILVA

Produtora, Diretora Artística, Coreógrafa, Bailarina e Artista Plástica. Graduada em Dança pela Unicamp (1989), mestre em Artes pela Unicamp (1994) e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003). Atualmente é professora da UnB, onde coordena o CDPDan Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúsia. Entre outros projetos artísticos produziu e atuou nos espetáculos: *21 Terras* (2012); *No Princípio* (2010), *Lisboa e Brasília; Trilogia Poemadançando*

(2008); *Profetas em Movimento* (de 1994 a 2008); *Dança da Guerra do Povo Xavante: Tseretomodzatsé Xavante* (2005). Entre os projetos de produção bibliográfica se destacam os livros *21 Terras* (PPG/UNB, 2012); *No Princípio* (PPG/UNB, 2010); *Profetas em Movimento* (Edusp e Imprensa Nacional, 2001); *Poemadançando Gilka Machado e Eros Volúsia* (Edunb, 2007); e colaborou nos volumes da coleção Stylus da editora Perspectiva, *O Expressionismo* (2002), *O Pós-Modernismo* (2005) e *O Surrealismo* (2008).

WALTER LIMA TORRES

Ator e diretor formado em Artes Cênicas pela UNI-RIO (1989). Professor associado da UFPR, atua na área de Estudos Teatrais. Com doutorado pela Université da la Sorbonne Nouvelle – Paris III, estudou *A Influência da França no Teatro Brasileiro do Século XIX: O Exemplo de Arthur Azevedo* (1996). Em seu mestrado, D.E.A. investigou *A Turnê do Teatro Louis Jouvet ao Brasil em 1941-1942*. Editor colaborador da Revista *Folhetim*, tem artigos publicados em diversas revistas das principais universidades do país. Traduziu e publicou *Conversas Sobre a Encenação* (7Letras, 2001). É um dos organizadores da coletânea *Cena, Corpo e Dramaturgia: Entre Tradição e Contemporaneidade* (Pão e Rosas/Capes, 2012). É colaborador em obras como: *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos* (Perspectiva/Sesc, 2006); *História do Teatro Brasileiro I* (Perspectiva/Sesc, 2012); *Arquitetura, Teatro e Cultura* (Contra-Capa/Faperj/CNPQ, 2012).

NOTAS - Primeira Parte

1 T. Todorov, *Nous et les autres*.

2 Edmund Silberner, Charles Fourier on the Jewish Question, *Jewish Social Studies*, out. 1946 apud H. Arendt, *Origens do Totalitarismo*, p. 67.

3 F. Engels, Letter from Engels to Margaret Harkness in London, Marx-Engels Correspondence 1888, *Marx Engels Internet Archive*. Disponível em: <https://www.marxists.org/>.

4 B. Bauer, Die Judenfrage, p. 19-20 apud K. Marx, *À propos de la question juive, Œuvres, v. III: Philosophie*, p. 365.

5 K. Marx, *À propos de la question juive, Œuvres, v. III: Philosophie*, p. 378-381.

6 B. Laska, Max Stirner, ein dauerhafter Dissident – in nuce. *Die Zeit*, n. 5, 27 jan. 2000, p. 49. (Trad. bras.: Max Stirner, um Dissidente Que Resiste ao Tempo – Um Resumo. Tradução de Übersetzerklasse Ü2, Goethe-Institut São Paulo, 18 dez. 2004. Disponível em: <http://www.lsr-projekt.de/>.

7 J. Droz, O Movimento Operário na Alemanha e o Neo-Hegelianismo, *História Geral do Socialismo*, Disponível em: <http://www.pco.org.br>.

8 C. Dickens, *Obras Completas*.

9 W. Whitman, *Poesia Completa*, v. 1, p. 9-10.

10 M. de O. Lima, *História da Civilização*; M. Crouzet (ed.), *História Geral das Civilizações, v. 13: O Século XIX. O Apogeu da Civilização Europeia*; Idem, *História Geral das Civilizações, v. 14: O Século XIX. As Civilizações Não-europeias. O Limiar do Século XX*.

11 E elas só terminariam com o Movimento dos Direitos Civis liderado por Martin Luther King Jr. nos anos de 1960, que foi ainda manchado de sangue com o seu assassinato.

12 Correspondence, t. II, p. 209; à Louise Colet, 16 décembre 1852.

13 E. Zola, Différences entre Balzac et moi. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>.

14 Disponível em: <http://www.ezola.fr/>.

15 C. Castelo Branco, *Eusébio Macário*, p. 3. Disponível em: <http://www.projetolivrolivre.com/>.

16 A coleção de Desbonnet abrange cerca de 50 mil fotos, tiradas entre 1885 e 1950.

17 Os artigos foram reunidos e publicados no volume *Uma Polêmica Célebre* (1934).

18 H. Trevor-Roper, *War der Nacional-sozialismus ohne Beispiel?*, p. 13.

19 T.S. Malta, *Aplicação de Lodos de Estações de Tratamento de Esgotos na Agricultura: Estudo do Caso do Município de Rio das Ostras – RJ.* Disponível em: <http://portalteses.icict.fiocruz.br/>.

20 L. Dawidowicz, *Der Krieg gegen die Juden, 1933-1945*, p. 47.

21 L. Richard, *D'Une apocalypse à l'autre*, p. 378.

22 Outras obras: *Os Brilhantes* (1895), *Maria Ritta* (1897), *Paroara* (1899), *Violação* (1899), *Violência* (1905), *Memórias de um Engrossador* (1912).

23 Ela seria concluída apenas em 1916.

24 "Era como o início da formação de um edema de natureza moral, purulento, mole, crescendo traiçoeiramente sem dor e sem pruridos, abeberando-se farto e rápido na degradativa essência do doente, como numa esterqueira os cogumelos." A. Botelho, O Barão de Lavos, 2 ed. corrigida, p. 102-103. Disponível em: <http://purl.pt/232/3/>.

25 *La Fortune des Rougon* (A Fortuna dos Rougon, 1871); *La Curée* (O Regabofe, 1872); *Le Ventre de Paris* (O Ventre de Paris, 1873); *La Conquête de Plassans* (A Conquista de Plassans, 1874); *La Faute de l'abbé Mouret* (O Crime do Abade Mouret, 1875); *Son Excellence Eugène Rougon* (O Senhor Ministro, 1876); *L'Assommoir* (A Taverna, 1877); *Une page d'amour* (Uma Página de Amor, 1878); *Nana* (1880); *Pot-Bouille* (Roupa Suja, 1882); *Au Bonheur des Dames* (O Paraíso da Damas, 1883); *La Joie de vivre* (A Alegria de Viver, 1884); *Germinal* (1885); *L'Œuvre* (A Obra, 1886); *La Terre* (A Terra, 1887); *Le Rêve* (O Sonho, 1888); *La Bête humaine* (A Besta Humana, 1890); *L'Argent* (O Dinheiro, 1891); *La Débâcle* (A Derrocada, 1892); *Le Docteur Pascal* (O Doutor Pascal, 1893).

26 A. Cardin, Prólogo, em O. Wilde, *Teleny*, p. 1-13.

27 W.K.L. Dickson, Edison kinetoscopic record of a sneeze. Disponível em: <http://memory.loc.gov/>.

28 Library of Congress, A Sneeze Caught on Film, *American Treasures of the Library of Congress*. Disponível em: <http://www.loc.gov/>.

29 R. Barbosa, O Processo do Capitão Dreyfus, em R. Lísias (org.), *Eu Acuso!, de Émile Zola / O Processo do Capitão Dreyfus, de Rui Barbosa*, p. 57-83.

30 C. Ceia, Homoerotismo, E-Dicionário de Termos Literários, Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>.

31 K.L. Rost, *Sterilisation und Euthanasie im Film des "Dritten Reiches"*, p. 18.

32 H. Arendt, op. cit, p. 134-143.

33 Préface, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, p. IX, grifos nossos.

34 Mémoire sur la science de l'homme, *La Physiologie sociale,* p. 44.

35 A. Comte, *Cours de philosophie positive*, p. 19-20.

36 Ibidem, p. 31.

37 C.H. de Saint-Simon, De la Physiologie sociale, *La Physiologie sociale*, p. 29, 31 e 33. Grifo nosso.

38 *Le Roman expérimental*. Disponível em: <http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/>.

39 Ibidem.

40 H. Taine, *Philosophie de l'art*, p. 9-10. Grifos nossos.

41 *Le Roman expérimental*. Disponível em: <http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/>.

42 Préface, *Thérèse Raquin*, p. 6 e 7.

43 Préambule, *La Fortune des Rougons*, p. 5.

44 Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, p. 6.

45 J.M. Eça de Queirós, O Realismo Como Nova Expressão de Arte, em A. Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino*, p. 55-56.

46 A. Comte, *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité*, *t. 4: Tableau synthétique de l'avenir humain*, p. 1-4.

47 Idem, *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité*, *t. 3: Dynamique sociale*, p. 618.

48 J.B. Lamarck, *Philosophie zoologique*, p. 360-361.

49 Progress: Its Laws and Causes, *Westminster Review*, v. 67, p. 38. Disponível em: <http://www.history.ox.ac.uk/>.

50 R. Ardigò, *Pietro Pomponazzi,* p. 10-11.

51 R. Ardigò apud G. Reale; D. Antiseri (orgs.), *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico, v. 3: Del Romanticismo Hasta Hoy*, p. 410.

52 J.L. Borges, A Postulação da Realidade, *Discussão*, p. 234.

53 E. Auerbach, *Mimesis*.

54 Recorro à boa formulação de Charles Grivel em sua comunicação no Colóquio de Cérisy de 1976 sobre o naturalismo: C. Grivel, L'appareil de représentation naturaliste, ce qu'il s'y marque, le corps, le nu, em Colloque du Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 1976, P. Cogny (org.), *Le Naturalisme*, p. 199.

55 Sobre essas relações, veja-se o primeiro tomo da monumental biografia de Zola por H. Mitterand, *Émile Zola*.

56 E. Zola, Mon Salon, *Écrits sur l'art*, p. 90.

57 Assim a vemos ser chamada, por exemplo, nesta outra ótima e providencial reunião da crítica de arte zolaniana organizada por Jorge Coli que é *A Batalha do Impressionismo*.

58 J.P.L. Adine, Préface, em E. Zola, *Écrits sur l'art*, p. 7.

59 E. Zola, Mon Salon, *Écrits sur l'art*, p. 94.

60 Como lemos, por exemplo, em J. Coli, Introdução, *A Batalha do Impressionismo.*

61 Cf., por exemplo, aquela cronologia constante da reunião de escritos artísticos de Zola organizada por Jorge Coli para *A Batalha do Impressionismo*, p. 9-10.

62 François Henri Nazon (1821-1902), pintor a exibir-se nos Salões em que Zola localiza, precisamente, a falta de luz.

63 E. Zola, Mon Salon, *Écrits sur l'art*, p. 41.

64 Em "Mes haines", outro conjunto de textos sobre arte inserido em E. Zola, *Écrits sur l'art*.

65 Cf. o aqui já citado Prefácio de J.P.L. Adine, em E. Zola, *Écrits sur l'art*.

66 Cf. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, *v. 2: Le Côté de Guermantes; Sodome et*

Gomorrhe, p. 499.

67 M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, p. 16.

68 E. Zola, O Momento Artístico, *A Batalha do Impressionismo*, p. 33.

69 Como o resume, por exemplo, Sandy Petrey, Nature, société et discours de classe, em D. Hollier (org.), *De La littérature française*, p. 729.

70 Apud J. Borie, Le Romancier de l'intimité, *Magazine Littéraire*, n. 310, p. 51.

71 Refiro-me aqui, é claro, ao poema mallarmiano "Prose: Pour des Esseintes", alusivo à personagem do romance de Huysmans. Cf. S. Mallarmé, Autres poèmes, *Oeuvres complètes*, p. 55-56.

72 H. Mitterand, *Émile Zola*, p. 403.

73 J. Dubois, Émergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire, Colloque du Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 1976, P. Cogny (org.), *Le Naturalisme*, p. 75.

74 Refiro-me, é claro, à célebre seção "Le Public moderne et la photographie" do "Salon de 1859", C. Baudelaire, *Oeuvres*, p. 759-764.

75 Cf. B. Denvir, *O Impressionismo*, p. 12.

76 Cf. I. Watt, *A Ascensão do Romance*, p. 10.

77 E. Auerbach, Germinie Lacerteux, op. cit., p. 502-503.

78 H. Mitterand, *Zola*, p. 7.

79 C. Becker, *Émile Zola*, p. 207.

80 C. Becker, Aux sources du naturalisme zolien, Colloque du Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 1976, P. Cogny (org.), *Le Naturalisme*, p. 29-30.

81 G. Lukács, *Problèmes du réalisme*.

82 Estamos nos referindo, é claro, a "De Cortiço a Cortiço" e "Dialética da Malandragem", ambos hoje recolhidos em *O Discurso e a Cidade*.

83 S. de A. Cara, *Marx, Zola e a Prosa Realista*, p. 10-11.

84 Ibidem, p. 110.

85 Apenso a Bouvard e Pécuchet, romance póstumo e deixado inacabado de que seria o fecho.

86 R. Barthes, Maupassant et La physique du malheur, *Oeuvres complètes*, v. 1, p. 643.

87 H. Mitterand, *Émile Zola*, p. 199.

88 Cf. A. de Lattre, *Le Réalisme selon Zola*, p. 31.

89 Ibidem, p. 20.

90 C. Mouchard, Naturalisme et anthropologie, Colloque du Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 1976, P. Cogny (org.), *Le Naturalisme*, p. 392.

91 Entre nós recentemente organizadas no volume H. de Balzac, *Tratados da Vida Moderna*.

92 J. Dubois, Émergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire, Colloque du Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 1976, P. Cogny (org.), *Le Naturalisme*, p. 84.

93 T.W. Adorno, *Notas de Literatura I*, p. 23.

94 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, *v. 2: Le Côté de Guermantes; Sodome et Gomorrhe*, p. 602-603.

95 J. Kristeva, *Le Temps sensible*, p. 177.

96 G. Bachelard, *A Formação do Espírito Científico*, p. 200.

97 A. Breton, Manifeste du surréalisme, *Oeuvres complètes*, v. 1, p. 335.

98 I. Watt, op. cit., p. 12.

99 R. Barthes, L'Effet de réel, *Oeuvres complètes*, v. 3, p. 30.

100 E. Zola, *Do Romance*, p. 53-54.

101 Ibidem.

102 E. Zola, Les Romanciers naturalistes, *Oeuvres critiques*, v. 1, p. 262.

103 J.-K. Huysmans, *Às Avessas*, p. 289.

104 Ibidem, p. 245.

105 P. Valéry, Variété, *Oeuvres*, v. 1, p. 600.

106 H. Mitterand, Préface, em E. Zola, *Les Rougon Macquart*, p. 6.

107 Cf. C. Becker, Aux sources du naturalisme zolien, em Colloque du Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 1976, P. Cogny (org.), *Le Naturalisme*, p. 16.

108 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 17.

109 A. Lagarde; L. Michard, *Les Grands auteurs français du programme*, p. 455.

110 E. Zola, *Le Roman expérimental*. (Tradução nossa, assim como as demais referências de originais estrangeiros neste texto.)

111 Y. Chevrel, *Le Naturalisme*.

112 A.C. Oliveira, Interações Discursivas, em A.C. Oliveira (org.), *As Interações Sensíveis*.

113 T.W. Evans, Mémoires, v. I, p. 41. Tradução nossa.

114 Carta de Eugênia de Montijo a Prosper Mérimée, em 1863.

115 C. Baudelaire, Le Cygne, *Fleurs du mal*. (Tradução nossa.)

116 E. Zola, *La Curée*, p. 16.

117 Ibidem, p. 17-18.

118 Ibidem, p. 244.

119 E. Zola, *Au bonheur des Dames*, p. 46.

120 Ibidem.

121 Apud G. Agamben, *Estâncias*, p. 68.

NOTAS - Segunda Parte

122 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 23 out.1860.

123 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 23 jun. 1858.

124 Prêmio que laureou, entre outros, Marcel Proust (A l'Ombre des jeunes filles en fleurs – À Sombra das Raparigas em Flor), André Malraux (*La Condition humaine* - A Condição Humana), Simone de Beauvoir (*Les Mandarins* - Os Mandarins), Patrick Modiano (*Rue des boutiques obscures* - A Rua das Lojas Escuras), Marguerite Duras (*L'Amant* - O Amante), e, mais recentemente, politicamente correto, agraciou escritores de origem árabe: Tahar Ben Jelloun (*La Nuit sacrée* - A Noite Sagrada) e Amin Maalouf (*Le Rocher de Tanios* - O Rochedo de Tanios).

125 E. de Goncourt apud R. Kopp, Préface, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, p. XVI. Tradução nossa.

126 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, p. VII.

127 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 17 mar. 1860.

128 Referência à obra de Baudelaire: "Mon coeur mis à nu".

129 "Deito-me às 10 horas e leio em seguida um pouco de dois livros: por um lado, um trabalho de linguagem bem literária (*Confidências*, de Lamartine, *Journal*, dos Goncourt etc.), por outro, um romance policial." R. Barthes, *Roland Barthes par lui-même*, p. 84.

130 E. de Goncourt, Préface, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal,* p. v-viii.

131 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, p. 6, v. I.

132 Ibidem.

133 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal,* 18 jun. 1870.

134 Ibidem, 20 jul. 1870.

135 Ibidem, set. 1855.

136 A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 364.

137 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 8 out. 1864.

138 Apud J.-P. Clément, Les Goncourt, historiens de la Révolution et du Directoire, em J.-L. Cabanès et al. (eds.), *Les Goncourts dans leur siècle. Un siècle de "Goncourt"*, p. 58.

139 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 13 out. 1855.

140 Marc Fumaroli, Le Siècle des Goncourts ou le XVIII réhabilité, em J.-L. Cabanès et al. (eds.), op. cit.

141 R. Kopp, Préface, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*.

142 Talvez seja o caso de nos perguntarmos se a impressão geral, pelo menos num plano generalizado, terá mudado muito; não nos esqueçamos de que o Oscar que coube ao *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola, foi o de figurinos...

143 M. Fumaroli, Le Siècle des Goncourts ou le XVIII réhabilité, em J.-L. Cabanès et al. (eds.), op. cit.

144 Cf. E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 30 set. 1864.

145 Ibidem, 24 nov. 1861.

146 Ibidem, 10 dez. 1860.

147 Ibidem, 24 out. 1864.

148 Cf. E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 5 ago. 1966.

149 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Capítulo LXXXIII.

150 Idem, *Manette Salomon*, p. 276.

151 Disponível em: <http://www.maremurex.net>.

152 Dois romances fundamentais da literatura francesa do século XIX, *Madame Bovary* e *O Vermelho e o Negro* partiram igualmente de *fait divers*.

153 E. Zola, *Salut public*, Lyon, 23 jan. 1865. As cartas e o artigo de Zola estão reproduzidos na edição do romance indicada na bibliografia.

154 Apud N. Satiat, Introduction, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, p. 9. Originalmente a observação encontra-se em N. Satiat, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*.

155 R. Kopp, Préface, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, v. I, p. XLI.

156 E. Auerbach, *Mimesis*, p. 431-458.

157 Não nos esqueçamos, em prol da prioridade dos Goncourt, que *Un Coeur simple* de Flaubert, sobre a criada Félicité, é de 1877.

158 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 21 ago. 1862.

159 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal,* 12 out. 1864.

160 P.-J. Dufief, Préface, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *La Fille Elisa*, p. 15.

161 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, 15 dez. 1868.

162 N. Edelman, Les Goncourt, les femmes et l'hystérie, em J.-L. Cabanès et al. (eds.), op. cit.

163 C. Becker, Le Personnage de Germinie Lacerteux ou comment "tuer le romanesque", em J.-L. Cabanès (org.), *Les Frères Goncourt*, p.181-190.

164 B. Laville, La Spatialité romanesque dans Germinie Lacerteux, em J.-L. Cabanès (org.), op. cit., p. 191-200.

165 A. Thibaudet, op. cit., p. 375.

166 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Journal*, maio 1860.

167 A. Thibaudet, op. cit., p. 364.

168 E. de Goncourt; J. de Goncourt, *La Fille Elisa,* p. 164.

169 Les frères Goncourt, *Le Nouvel Observateur*, 24 set. 2004, p. 57. Grifo meu.

170 N. Satiat. Introduction, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*.

171 Revue des Revues, 1º ago. 1896, p. 209, apud N. Satiat, Introduction, em E. de Goncourt; J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*.

172 Cf. J. Borie, *Zola et les Mythes*.

173 Cf. A. de Lattre, *Le Réalisme selon Zola*.

174 Cf. P. Hamon, *Le Personnel du roman*.

175 Cf. H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*.

176 Nascido em Paris, em 23 de abril de 1840, filho do engenheiro italiano responsável pela construção da barragem e do Canal de Zola, em Aix-en-Provence. Lá permanece até 1858,

quando, com a família e a mãe viúva (desde 1847), muda-se para a capital. Após a reprovação no *bachot* e a busca de um emprego como garantia de sobrevivência – que não o impede, porém, de longas caminhadas pelos jardins de Luxemburgo e pelo bosque de Verrières, e de visitas a museus – vai impregnando-se de Paris, adquirindo experiências e imagens da cidade, com seus tipos humanos e sua sociedade, além de dedicar-se a leituras que ampliam sua formação clássica já iniciada no liceu de Aix – é a entrada na vida dos adultos, a despedida do passado sob vários aspectos. É o seu *período de formação*, que se completa com um trabalho na editora Hachette: de início, modesto, e depois, já como chefe no setor de publicidade (1864), onde mantém ótimas relações no meio intelectual. Entre os 20 e os 26 anos de idade, adquire o conhecimento do ofício de escritor. Dedica-se ao jornalismo literário (1866-1868) e ao jornalismo político (1869-1871); conhece o sucesso com seus romances, sobretudo com *L'Assommoir* (A Taberna, 1876-1877). É entre 1878 e 1885 que se torna o chefe da escola, tendo já publicado várias obras teóricas sobre o naturalismo. Candidato à Academia Francesa, fracassa; mas, em 1891, é eleito presidente da *Société des Gens de Lettres*. Tendo terminado o monumental ciclo *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), começa o ciclo *Trois villes* e depois *Les Quatre Evangiles*, que foi interrompido pela morte, por asfixia (talvez acidental), em 29 de setembro de 1902. Suas cinzas se encontram no Panthéon desde 4 de junho de 1908.

177 Cf. *La Cloche*, 1º dez. 1871; e 21 ago. 1872.

178 *Le Figaro*, 22 mar. 1888, apud H. Mitterand, Préface, em E. Zola, *Ecrits sur le roman*, p. 7-10.

179 Primeiramente publicado no *Journal Populaire de Lille*, de 20 a 23 de dezembro de 1863.

180 E. Zola, "Cervantès et Gustave Doré": A propos de Don Quichotte Illustré, *Ecrits sur le roman.*

181 Cf. *Journal Le Salut Public*, 24 fev. 1865.

182 Cf. Proudhon et Courbet, *Journal Le Salut Public*, 26-31 ago. 1865.

183 Publicado primeiramente em *Journal Populaire de Lille*, 11 abr. 1864. E. Zola, Du progrès dans les sciences et dans la poésie, *Ecrits sur le roman.*

184 Primeiramente publicado em *Le Salut public*, 24 fev. 1865. E. Zola, "Germinie Lacerteux, par MM. Edmond et Jules de Goncourt", *Ecrits sur le roman.*

185 H. Miterrand, *Zola et le naturalisme*.

186 Publicado primeiramente em *Le Salut Public*, de 26 e 31 de julho de 1865. E. Zola, "Proudhon et Coubert", *Ecrits sur le roman*.

187 E. Zola, "M. Taine, artiste", *Ecrits sur le roman*.

188 Idem, Le Sens du réel, *Ecrits sur le roman*, p. 189.

189 Carta de Zola a Céard de 1885 apud C. Abastado, *Germinal-Zola*. Diz: "Tenho a hipertrofia do detalhe verdadeiro."

190 Publicada em *Le Messager de l'Europe*, maio 1879, e depois em *Voltaire*, em cinco números sucessivos.

191 E. Zola, Lettre à la jeunesse, *Ecrits sur le roman*, p. 226-233.

192 Idem, *Thérèse Raquin.*

193 Ibidem, p. 158-159.

194 E. Zola, *Ecrits sur le roman*, p. 14.

195 Idem, *Les Rougon-Macquart*.

196 Em vários textos, conta Zola as virtudes de Flaubert romancista, entre elas, "a sobriedade", o estilo "entre sóbrio e brilhante". "Gustave Flaubert", *Du Roman*, p. 129-246.

197 Huysmans, Prefácio de *À Rebours*, Paris: Pour le Cent Bibliophiles, 1903.

198 E. Zola, Les Romanciers naturalistes, *Du Roman*, p. 157-158.

199 Publicado primeiramente em *Le Voltaire*, 20 ago. 1878. E. Zola, Le Sens du réel, *Ecrits sur le roman*.

200 H. Mitterand, Préface, em E. Zola, *Du roman*, p. 7-29.

201 E. Zola, Le Sens du réel, *Ecrits sur le roman*, p. 190.

202 Idem, L'Expression personnelle, *Ecrits sur le roman*, p. 191-193.

203 E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*. Em português: *O Romance Experimental* e *O Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. Col. Elos. Tradução e Prefácios de Ítalo Caroni e Célia Berrettini, respectivamente.

204 Apud M. Raimond, *Le Roman depuis la révolution*, p. 118.

205 H. Miterrand, Préface, em E. Zola, *Face aux romantiques*, p. 29-30.

206 A. de Lattre, *Le Réalisme selon Zola*.

207 *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 30.

208 Ibidem, p. 39.

209 Ibidem, p. 53.

210 A. Pagès, En partant de la théorie du roman expérimental, *Cahiers naturalistes*, n. 47.

211 *O Romance Experimental*, p. 42.

212 Ibidem, p. 53.

213 Ibidem, p. 71.

214 Ibidem, p. 72.

215 Ibidem, p. 61.

216 Ibidem, p. 75.

217 A. Pagès, En partant de la théorie du roman expérimental, *Cahiers naturalistes*, n. 47, p. 81.

218 A. Lagarde; L. Michard, *XIXe Siècle*, p. 484

219 H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 32.

220 A. Guedj, Prefácio da edição Garnier-Flammarion, p. 20.

221 E. Zola, *Ecrits sur le roman*, p. 305-319.

222 M. Raimond, *La Roman depuis la Révolution*, p. 118.

223 *O Romance Experimental*, p. 49.

224 Ibidem, p. 61.

225 Ibidem, p. 69-70.

226 Ibidem, p. 71.

227 Ibidem, p. 39-40.

228 Ibidem, p. 60.

229 H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 28-29.

230 E. Zola, La Formule critique appliquée au roman, *Du Roman*, p. 56.

231 C. Abastado, *Zola-Germinal*. O *Dossier* de Zola contém notas, projetos de plano, esboços das diferentes partes, listas e estudos detalhados das personagens. Contém o *ébauche* (Esboço Completo) e redação definitiva. O original do *Dossier*, que compreende quatro volumes manuscritos de cerca de quatrocentas páginas cada, encontra-se na Bibliothèque Nationale de Paris.

232 E. Zola, *Thérèse Raquin*.

233 Ibidem, p. 158-159.

234 E. Zola, *Ecrits sur le roman naturaliste*, p. 9.

235 H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 31.

236 Ibidem.

237 Todas as obras de Zola, inclusive estudos, variantes que constituem o ciclo *Les Rougon-Macquart,* estão publicadas pela Editora Gallimard, Paris, 1960-1961-1964 – 3 tomos. Prefácio de Henri Mitterand. A obra teórica de Zola tem várias edições. A da Garnier-Flammarion, com Prefácio de Aimé Guedj, reúne sete trabalhos do autor.

238 A. Pagès, En partant de la théorie du roman expérimental, *Cahiers naturalistes*, n. 47, p. 70-87.

239 E. Zola, *Les Romanciers naturalistes*.

240 C. Abastado, op. cit., p. 57.

241 E. Zola, carta a Van Santen Kolf, 6 out. 1889.

242 E. Zola apud C. Abastado, op. cit., p. 58.

243 M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, p. 114.

244 H. Mitterand, Une Anthropologie mystique: Le Système des personnages dans Thérèse Raquin et Germinal, *Le Discours du Roman*, p. 49-67.

245 A. Pagès, En partant de la théorie du roman experimentale, *Cahiers naturalistes*, n. 47.

246 H. Mitterand, *Le Discours du roman*, p. 49-67.

247 Ibidem.

248 C. Abastado, op. cit., p. 39.

249 Cf. J. Borie, *Zola et les mythes: Ou de la nausée au salut.*

250 Zola apud Raimond Michel, op. cit., p. 118.

251 H. Mitterand, Le Mythe et l'ideologie, *Zola et le Naturalisme*. Os estudos de Mitterand, grande especialista em Zola, são levados muito em conta neste trabalho.

252 R. Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, p. 85-103.

253 H. Mitterand, Le Mythe et idéologie, *Zola et le Naturalisme*, p. 85-103.

254 Zola em carta a Henri Hertz. *Revue Europe*, novembre-decembre, 1952, apud C. Abastado, op. cit., p. 48.

255 Carta de Mallarmé a Zola, de 21 abr. 1878, apud C. Abastado, op. cit., p. 49.

256 Trata-se da chegada de Étienne à região da mina, que abre o romance. Foi comentada anteriormente.

257 J. Dubois apud A. Pagès, op. cit., p. 86.

258 A. Pagès, op. cit., p. 85.

259 Ibidem.

260 Cf. Jean Borie, op. cit.

261 H. Mitterand, La Révolte et l'utopie de Germinal à Travail, *Le Discours du roman*, p. 150-163.

262 As leituras de Zola são estudadas por Auguste Delazay, *Lectures de Zola,* Paris: Armand Colin, 1973.

263 E. Zola, *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini.

264 Como se sabe, a primeira obra de ficção extensa que teve a participação de Eça de Queirós foi a novela romântico-policial *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrita em colaboração com Ramalho Ortigão e publicada como folhetim no *Diário de Noticias* entre 24 de julho e 27 de setembro de 1870.

265 Eça de Queirós, *Textos de Imprensa I*, p. 85.

266 Idem, *Literatura e Arte*, p. 21-39.

267 Eça de Queirós, A Literatura Nova (o Realismo) como nova expressão da Arte [texto reconstituído por António Salgado Junior], em C. Reis, *As Conferências do Casino*, p. 141.

268 Ibidem, p. 140-141.

269 E. Duranty, Nouvelles diverses, *Réalisme*, n. 5, 15 mar. 1857, p. 79.

270 Cf. Lopes de Oliveira, Cartas Queirosianas, *Vida Mundial Ilustrada*, n. 233, 1 nov. 1945, p. 9-10.

271 Cf. C. Reis; M. do R. Cunha, Introdução, em J.M. de Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, p. 39-44.

272 J.D.R. Ortigão, A Literatura de Observação – O Crime do Padre Amaro – Surpresa procedida da aparição deste livro – Da moral na arte e do estado da opinião acerca deste assunto, *As Farpas*, p. 175.

273 Ibidem, p. 176.

274 Cf. A.J. da Silva Pinto, Do Realismo na Arte, *Controvérsias e Estudos Literários*, p. 8.

275 S. de Castro, Publicações, *Correspondência de Coimbra*, 30 jan. 1877.

276 Ibidem.

277 S. de Castro, A Evolução do Romantismo em Portugal, *Literatura Ocidental*, n. 1, p. 11-18.

278 A. da Conceição, O Crime do Padre Amaro, *Notas*, p. 164-165. Originariamente o artigo foi publicado no jornal *Correspondência da Figueira*.

279 Ibidem, p. 167.

280 Ibidem, p. 165.

281 Ibidem, p. 165-166.

282 Fialho de Almeida, Lisboa Que Passa, *A Crónica*, p. 38.

283 Joan Oleza afirma textualmente que Luísa é "uno de los primeros casos en que la protagonista hace uso del derecho a disponer de su cuerpo sin otras motivaciones que las de su tedio, su deseo – Luísa es la más sensual de las heroínas bováricas, la más dotada para el erotismo" – J. Oleza, Lecturas y Lectores de Clarín, *Actas del Congresso Leopoldo Alas...*, p.

267.

284 J.J.R. de Freitas, Carta do Porto, *Correspondência de Portugal*, 1 mar. 1878.

285 Teixeira Bastos, O Primo Basílio, *Jornal do Comércio*, 9 mar. 1878.

286 Ibidem.

287 J.L. Pinto, A Mantilha de Beatriz, *O Comércio do Porto*, 19 mar. 1878.

288 Ibidem.

289 Fialho de Almeida, Crónica Lisbonense, *Museu Ilustrado. Álbum Literário*, n. I, p. 91.

290 A.J. da Silva Pinto, O Primo Basílio por Eça de Queirós, *Controvérsias e Estudos Literários*, p. 106. Silva Pinto não se coibiu sequer de comentar a polêmica suscitada pelo romance: "A crítica sentiu-se comovida. Ergueu a voz. Surgiram as divergências, por vezes em extremo risonhas. Tal crítico ameaça com a fogueira *a obra perversa,* em nome do Positivismo. Outro cita o *Paradou,* de Zola, com a oportunidade de uma citação de Milton: – fatal e criminoso fruto da exuberância de saber" (Ibidem, p. 105).

291 A.M. Guerra Junqueiro, Eça de Queirós, *Ocidente*, n. I, p. 54.

292 J.D.R. Ortigão, O Primo Basílio – Fisiologia do Adultério Burguês – O Donjuanismo em Lisboa, Suas Origens, Sua Evolução e Seu Pelintrismo, *As Farpas*, p. 199.

293 Ibidem, p. 209.

294 Ibidem.

295 J.T.F. Braga, Eça de Queirós e o Realismo Contemporâneo, *A Renascença*, p. 40. Não obstante a insistência de Zola na associação do naturalismo ao positivismo, Teófilo Braga não considerava o autor de *Germinal* filosófica ou cientificamente mais disciplinado do que o seu colega português. Ao retomar e refundir, no II volume de *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, os textos sobre Eça publicados na *Renascença*, escrevia o futuro presidente da República Portuguesa: "Os grandes romancistas contemporâneos, como Flaubert, Zola, Daudet e Eça de Queirós, possuem o talento que adivinha, mas nenhum tem uma filosofia que os dirija na compreensão sintética dos fenômenos sociais; nenhum tem o conhecimento das ciências anteriores, que são a base indispensável para a interpretação de todas as manifestações do fato social. Como em todas as ciências atrasadas, em que predomina o processo *descritivo*, a moderna concepção do Romance realista esgota-se quase que exclusivamente no esforço da

descrição à custa de contornações de estilo e minúcias da realidade. Mas este primeiro esforço não se pode ir mais longe; a ciência só entrará na fase *dedutiva* depois de se achar perfeitamente descritiva, e na ciência do homem social o seu *determinismo* só será bem compreendido depois de uma longa experiência conseguida pela arte" (J.T.F. Braga, *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, v. II, p. 295).

296 Cf. A.A. Lourenço, A Singularidade Realista de Camilo e Júlio Dinis, *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, p. 108-115.

297 Cf. J.M. de Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, p. 195-197.

298 A versão mais extensa, o manuscrito intitulado "Idealismo e Realismo", foi objeto de publicação póstuma. Trata-se de um texto exageradamente influenciado por *Le Roman expérimental*, e, talvez por isso, rejeitado pelo autor. Nele, Eça sustentava que "desde que se descobriu que a lei que rege os corpos brutos é a mesma que rege os seres vivos, que a constituição intrínseca de uma pedra obedeceu às mesmas leis que a constituição do espírito de uma donzela, que há no mundo uma fenomenalidade única, que a lei que rege os movimentos dos mundos não difere da lei que rege as paixões humanas, o romance, em lugar de imaginar, tinha simplesmente de observar" (Eça de Queirós, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, p. 178).

299 Fialho de Almeida, Crónica Lisbonense, *Museu Ilustrado. Álbum Literário*, t. I, p. 91.

300 Um ano antes de *Amor Divino* e adotando igualmente o pseudônimo de Bento Moreno, Teixeira de Queirós havia publicado, sob o título genérico de *Comédia do Campo* (*Cenas do Minho*), um volume de contos de inspiração dinisiana, ou seja, refletindo, à maneira de Júlio Dinis, uma visão idílica do mundo rural e, portanto, completamente alheio às particularidades estéticas e ideológicas do naturalismo zolaniano.

301 A. da Conceição, Realistas e Românticos, *Notas*, p. 114.

302 F.T. de Queirós (Bento Moreno), *Comédia Burguesa*, p. V.

303 F.J.T. Bastos, Os Noivos Por Teixeira de Queirós, *A Renascença*, p. 175.

304 J.L. Pinto, *O Homem Indispensável*. Ver capa e folha de rosto.

305 J.G. Simões, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*, p. 523-524.

306 Seguir-se-ia a esses romances a novela *Senhor Ministro*, em que reaparecem as

personagens dos dois volumes referidos e que foi integrada no primeiro volume da miscelânea intitulada *Narcóticos*, publicada em 1882. O propósito de parodiar Zola é bem evidente quando se registra que a estouvada Gaitas "fazia o seu *Paradou* em todas as carvalheiras bem copadas, ou nos amieirais das orlas do rio" (C. Castelo Branco, Senhor Ministro, *Obras Completas*, v. VIII, p. 41).

307 C. Castelo Branco, Eusébio Macário, *Obras Completas*, v. VIII, p. 455.

308 Ibidem, p. 465.

309 Ibidem, p. 488.

310 É numa carta ao editor Chardron, datada de 5 de outubro de 1877 – da qual o filho do romancista, também chamado José Maria de Eça de Queirós, publicou excertos significativos na edição da *Capital* da Lello – que Eça de Queirós, o pai, fornece as informações mais relevantes sobre o assunto: "Eu tenho uma ideia, que penso daria excelente resultado. É uma coleção de pequenos romances, não excedendo a 180, 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, as províncias; políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes entrariam nesta galeria. A coisa poderia chamar-se *Cenas da Vida Real*, ou qualquer outro título genérico mais pitoresco. Cada novela teria depois o seu título próprio. Como compreende, estas novelas deveriam ser curtas, condensadas, todas de efeito, e não deveriam exceder a 12. [...] Os personagens duma apareceriam noutras, de sorte que a coleção formaria um todo. [...] Eu já tenho o assunto de três novelas, e uma quase completa. Numa pinta-se o jogo e os jogadores; noutra a prostituição; e a outra é um drama de incesto doméstico" (J.M. de Eça de Queirós, *Obras*, v. IV, p. 1161-1162).

311 Argumentos semelhantes acompanham a edição em livro de *O Mistério da Estrada de Sintra*. No prefácio deste, datado de 14 de dezembro de 1884, e assinado por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, depois dos articulistas denunciarem a imaturidade do romance-folhetim, encontramos um significativo parágrafo sob a forma interrogativa: "Como permitimos pois que se republique um livro que, sendo todo imaginação, cismado e não observado, desmente toda a campanha que temos feito pela arte de análise e de certeza objectiva?" (J.M. de Eça de Queirós e J.D.R. Ortigão, Carta ao editor do Mistério da Estrada de Sintra, *O Mistério da Estrada de Sintra*, p. 9).

312 Prêmio D. Luís I. Relatório do sr. Pinheiro Chagas, *Jornal do Comércio*, 17 dez. 1887.

313 L. de Magalhães, A Relíquia, *A Província*, 31 maio 1887.

314 Eça de Queirós, *Obras*, v. IV, p. 1241.

315 Para Isabel Pires de Lima, o subtítulo de *Os Maias*, *Episódios da Vida Romântica*, coloca-os "na mesma linha dos já então publicados *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, cujos subtítulos respectivos, *Cenas da Vida Devota* e *Episódio Doméstico*, parecem obedecer ainda, juntamente com o subtítulo *Episódios da Vida Romântica*, ao espírito que animara o velho projecto das *Cenas da Vida Portuguesa* ou das *Cenas da Vida Real*, essa espécie de *Comédie Humaine* ou *Rougon-Macquart* à portuguesa" (I.P. de Lima, *As Máscaras do Desengano*, p. 165).

316 Essas afinidades não são casuais, como podemos confirmar na avaliação feita por Eça do romance flaubertiano: "Na *Educação Sentimental* concebe esta ideia de gênio: pintar numa larga ação a fraqueza dos caracteres contemporâneos amolecidos pelo romantismo, pelo vago dissolvente das concepções filosóficas, pela falta dum princípio seguro que, penetrando a totalidade das consciências, dirija as ações; e explicar por esta efeminação das almas todas as instabilidades da nossa vida social, a desorganização do mundo moral, a indiferença e o egoísmo das naturezas, a decadência das classes médias, a dificuldade de governar a democracia..." (Eça de Queirós, Cartas de Paris e Londres, *Textos de Imprensa IV*, p. 63-64).

317 L. Cordeiro, *Livro de Crítica*, p. 228-229.

318 J.T F. Braga, Constituição da Estética Positiva, *O Positivismo*, I, p. 428-429.

319 Teófilo Braga, Constituição da Estética Positiva, p. 421-422. Vejamos o que registra o narrador de *Os Maias* sobre o livro de Ega (Eça de Queirós, *Os Maias*, p. 111-112): "Devia ser uma epopeia em prosa, como ele dizia, dando, sob episódios simbólicos, a história das grandes fases do Universo e da Humanidade. Intitulava-se "Memórias de Um Átomo", e tinha a forma duma autobiografia. Este átomo (o átomo do Ega, como se lhe chamava a sério em Coimbra) aparecia no primeiro capítulo, rolando ainda no vago das Nebulosas primitivas: depois vinha embrulhado, faísca candente, na massa de fogo que devia ser mais tarde a Terra: enfim, fazia parte da primeira folha de planta que surgiu da crosta ainda mole do globo. Desde então, viajando nas incessantes transformações da substância, o átomo do Ega entrava na rude estrutura do Orango, pai da humanidade – e mais tarde vivia nos lábios de Platão. Negrejava no burel dos santos, refulgia na espada dos heróis, palpitava no coração dos poetas. Gota de água nos lagos de Galileia, ouvira o falar de Jesus, aos fins da tarde, quando os apóstolos recolhiam as redes;

nó de madeira na tribuna da Convenção, sentira o frio da mão de Robespierre. Errara nos vastos anéis de Saturno; e as madrugadas da terra tinham-no orvalhado, pétala resplandecente de um dormente e lânguido lírio. Fora omnipresente, era omnisciente. Achando-se finalmente no bico da pena do Ega, e cansado desta jornada através do Ser, repousava – escrevendo as suas Memórias... Tal era este formidável trabalho – de que os admiradores do Ega, em Coimbra, diziam, pensativos e como esmagados de respeito:– É uma Bíblia!"

320 Eça de Queirós, *Os Maias*, p. 164.

321 Teixeira Bastos, Reis Dâmaso, *Revista de Estudos Livres*, n. I, p. 48.

322 Fialho de Almeida, Os Escritores de Panúrgio, *A Crónica*, p. 103-104.

323 Reis Dâmaso, Romancistas Naturalistas: Eça de Queirós, *Revista de Estudos Livres*, n. II, p. 73.

324 Ibidem.

325 Ibidem.

326 Ibidem, p. 231.

327 "O livro [*Fototipias do Minho*] ficaria completamente ignorado do público se um homem que é o mestre de nós todos – Teófilo Braga – não o arrancasse da obscuridade, apreciando-o numa revista portuense e saudando o seu autor como um moço de talento". Reis Dâmaso, Romancistas Naturalistas: José Augusto Vieira, *Revista de Estudos Livres*, n. III, p. 278.

328 Reis Dâmaso, Romancistas Naturalistas: Júlio Lourenço Pinto, *Revista de Estudos Livres*, n. II, p. 598.

329 Ibidem.

330 J.L. Pinto, *Estética Naturalista,* p. 36.

331 Ibidem, p. 26.

332 Ibidem, p. 24.

333 Ibidem.

334 Ibidem, p. 77.

335 Foi no dia 1º de janeiro de 1892 que se publicou o último número da revista, o 184. É

visível na fase final da publicação uma certa abertura à estética simbolista-decadentista.

336 Cf. n. 7, v. II.

337 Cf. M. Pina, Crónica: Zola e Eça de Queirós, *A Ilustração*, n. II, p. 162-163.

338 É óbvia, no entanto, a intenção de Eça de defender o patrimônio naturalista e, particularmente, o principal rosto do movimento. Daí a pergunta endereçada ao seu amigo Bernardo Pindela, Conde de Arnoso: "Como tu sabes, amigo, nesta Capital do nosso Reino permanece a opinião cimentada a pedra e cal, entre leigos e entre letrados, que Naturalismo, ou, como a capital diz, Realismo – é *grosseria e sujidade*! Não tens tu reparado que, quando um jornalista, copiando no seu jornal com pena hábil a parte de polícia, que é o *roast beef* da Imprensa, menciona um bruto que proferiu palavras imundas, nunca deixa de lhe chamar com uma ironia cujo brilho raro o enche de justo orgulho – *discípulo de Zola*?" (Eça de Queirós, Prefácio dos "Azulejos" do Conde de Arnoso, *Notas Contemporâneas*, p. 101-102).

339 O artigo, publicado em julho de 1893, tem como motivo próximo a ocorrência de uma violenta invasão da aula do professor Aulard, um docente positivista que lecionava na Sorbonne um curso especial sobre a Revolução Francesa, por um grupo de alunos *idealistas*.

340 Eça de Queirós, Positivismo e Idealismo, *Textos de Imprensa IV*, p. 349.

341 Ibidem, p. 349-350.

342 Foi em 1891 que o escritor católico francês Léon Bloy publicou, na Dinamarca, o livro intitulado *Les Funérailles du Naturalisme*, que tem a sua origem nas conferências antinaturalistas pronunciadas naquele país.

343 Cf. Prefácio das "Aquarelas" de João Dinis, *Notas Contemporâneas*, p. 125.

344 *Palavras Loucas* é o título de um livro de Alberto de Oliveira, no qual se enuncia o movimento neogarrettista, que tanta importância teria na literatura portuguesa de fim de século. Em carta de 6 de agosto de 1894, Eça agradecia ao autor a oferta do livro, mas manifestava a sua discordância com o título: "Foi com alvoroçada simpatia que abri as folhas das *Palavras Loucas*. Mas *Loucas* por quê? Através delas só entrevi Razão, e madura, ou na fácil véspera de amadurecer. E nelas próprias só vi precisão, limpidez e instinto, que são qualidades de Razão e das melhores" (Eça de Queirós, *Correspondência*, v. 2, p. 326).

345 Eça de Queirós, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, p. 52.

346 Ibidem, p. 58.

347 Cf. W.T. Pattison, *El Naturalismo Español*, p. 46.

348 E.P. Bazán, *La Cuestión Palpitante*, p. 136.

349 Ibidem, p.143.

350 Ibidem, p. 154.

351 Ibidem, p. 300 e 310.

352 Ibidem, p. 322.

353 Ibidem, p. 325.

354 Ibidem, p. 321.

355 Ibidem, p. 142.

356 Ibidem, p. 121.

357 Ibidem, p. 110.

358 O.M. Carpeaux, *História da Literatura Ocidental*, v. 5, p. 2436.

359 Cf. W.T. Pattison, op. cit., p. 123-124.

360 Cf. *La Cuestión Palpitante*, p. 122.

361 I.M. Zavala, El Naturalismo y la Novela, em F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, v. 5, p. 411.

362 Pérez Galdós, "Prólogo" a *La Regenta*, de Clarín (1901).

363 O.M. Carpeaux, op. cit., p. 2436.

364 Idem, *Ensaios Reunidos* (*1946-1971*), v. II, p. 55.

365 P. Galdós, Prefacio, *Misericordia*, p. 5-9.

366 O.M. Carpeaux, *História da Literatura Ocidental*, p. 2433.

367 M. Aub, *Manual de Historia de la Literatura Española*, p. 459-460.

368 O.M. Carpeaux, op. cit., p. 2235.

369 Apud W.T. Pattison, op. cit., p. 134.

370 G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 178-183.

371 Suplemento literário do periódico romano *Il fanfulla*, do qual Capuana, além de ser colaborador, foi diretor, entre 1882 e 1883.

372 Numa carta anterior, enviada de Catânia em 18 de junho de 1879, escrevia Verga: "Li sua *Giacinta* com o prazer de saborear um triunfo nosso, de tanto que me pareceu identificar-me com você e com sua obra. [...] Digo-lhe com sinceridade que, por mais que estivesse bem preparado pelo pouco que conhecia de seu trabalho, ele superou minha expectativa. É um trabalho de mestre e de primeiríssima ordem, e estou feliz por você, pelo nosso país e pela nossa arte; há muito tempo não se via, na Itália, um estudo tão cuidadoso e consciencioso; aliás, se há um senão, é o de ser demasiado consciencioso; se, às vezes, você tivesse sacrificado a verdade da análise ao efeito dramático, talvez tivesse conseguido um maior consenso do grande público; mas, para você, para mim, para os que amam nesse sentido a verdade na arte, seu trabalho terá mais valor logo por esse severo desdém e por esse rigor de análise psicológica. [...] uma vez fechado o livro, fiquei um bocado pensando nele, tomado por aquelas imagens, feliz como se tivesse sido eu a escrever um livro que tomou logo o primeiro lugar dentre os que se publicam entre nós, um verdadeiro trabalho de arte e de valor." (G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 124-126.)

373 Capuana começou a conceber a obra vinte anos antes de sua publicação, pois já se refere a *Il marchese di Donna Verdina* numa carta de fevereiro de 1881, endereçada a Verga. Com o título definitivo de *Il marchese di Roccaverdina*, o romance é publicado, antes incompleto, em vinte e dois capítulos, pelo jornal de Palermo, *L'ora* (12 set. – 11 nov. 1900), e em volume, em 1901, pelo editor Treves, de Milão.

374 A. Giudice; G. Bruni, *Problemi e scrittori della letteratura italiana, v. 3, t. 1: Ottocento*, p. 691.

375 Especialmente a terceira parte de *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Introdução ao Estudo da Medicina Experimental, 1865), na qual Bernard discorria sobre as "aplicações do método experimental ao estudo dos fenômenos da vida", enfatizando a organicidade do "fenômeno homem" e a possibilidade de interpretá-lo à luz não de "fatos indeterminados ou irracionais", mas da observação direta e de hipóteses científicas. Guido Davico Bonino, Un romanzo, tre romanzi, em L. Capuana, *Giacinta*, p. XIII.

376 F. Brioschi; C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana*, p. 510.

377 Apud M. Santi, Remigio Zena, *Racconti italiani dell'Ottocento*, p. 538.

378 Dentre estes, estão os textos entusiasmados sobre duas obras de Zola, *L'assommoir* (A Taberna, 1876-1877) e *Une page d'amour* (Uma Página de Amor, 1878), que ele resenha para o jornal milanês *Il corriere della sera*, em 10 de março de 1877 e 20 de junho de 1878, respectivamente, nos quais, a partir da representação direta da vida proposta pelo escritor francês, que conseguia harmonizar ciência e fantasia, Capuana passa a desenvolver suas ideias sobre o realismo, principalmente no primeiro artigo.

379 A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, p. 504. Segundo Carlo A. Madrignani, dentro da obra crítica de Capuana, *Per l'arte* representa sua passagem "dos 'documentos humanos' à 'teoria do milagre', do 'positivismo' ao 'idealismo', numa dimensão na qual 'o Zola teórico é negado pelo De Sanctis da forma'". Apud D. La Monaca, La fiaba in Capuana tra intento mimetico e creazione letteraria, *Il marchese e la maestrina*, p. 34.

380 Cf. a seguinte afirmação de De Roberto: "Os realistas [...], ao pretenderem dar a impressão do real, fazem agir suas personagens, reproduzem o que há neles de visível, deixando aos leitores imaginar o que acontece nas almas, assim como é na realidade, onde nós vemos homens e mulheres que falam e se movimentam e não almas desnudadas e anatomizadas. Ao tentarem deixar entrever as modificações internas dos sinais externos, ao representarem um caso de consciência com o gesto ou com a palavra que o resume, pode-se dizer que os realistas não procedem por meio da análise psicológica; ao contrário, recorrem à síntese fisiológica". F. de Roberto, Prefazione [de *Documenti umani*], *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1638 [o prefácio é de 1888].

381 Escreve Capuana, em *Studi sulla letteratura contemporanea*: "na arte, o que mais nos atrai é sempre a vida. [...] Não são necessários segundos fins, intenções de moralidade, intenções científicas, intenções de nenhuma espécie. A personagem justifica-se pela sua própria existência, como na natureza". Apud C. Riccardi, Introduzione, em M. Santi (org.), op. cit., p. LXXXIV. Verga também interessa-se pela psicologia das personagens, como se evidencia na parte introdutória da novela *La coda del diavolo* (1876): "Este conto foi feito [...] para os que procuram [...] o motivo pelo qual todas as coisas humanas vão de mãos dadas com a razão e com o absurdo; [...] para todos os que observam com o microscópio os ganchos com os quais um fato puxa o outro, quando se põe a mão no grande balaio da vida; para os químicos e os alquimistas que, há 5 mil anos, passam seu tempo à procura do ponto exato onde o sonho termina e começa a realidade". G. Verga, La coda del diavolo, *Tutte le novelle*, v. I, p. 68.

382 Afirma De Roberto: “A impessoalidade absoluta só pode ser alcançada no puro diálogo, e o ideal da representação objetiva consiste na *cena* tal como se escreve para o teatro. O acontecimento deve desenrolar-se por si, e as personagens devem significar o que são por elas mesmas, por meio de suas palavras e de suas ações. A análise psicológica, a imaginação do que acontece na cabeça das pessoas, é exatamente o contrário da observação real. O observador impessoal também fará uma análise, também mostrará as fases do pensamento, mas por meio dos sinais exteriores, visíveis, que as revelam, e não à força de intuições mais ou menos verossímeis.” F. de Roberto, Prefazione [de *L’albero della scienza*], *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1643-1644 [o prefácio é de 1889].

383 No prefácio de *I Malavoglia* (1881), Giovanni Verga declara: “Quem observa tal espetáculo não tem o direito de julgá-lo; já é muito se consegue retirar-se um instante para fora do campo da luta para estudá-la sem paixão, e restituir a cena nitidamente, com as cores devidas, de modo a dar a representação da realidade como ela foi, ou como deveria ter sido.” G. Verga, Prefácio, *Os Malavoglia*, p. 10.

384 G. Verga, A Amante de Gramigna, *Cenas de vida siciliana*, p. 56-57.

385 F. de Roberto, Prefazione [de *Documenti umani*], p. 1633-1634.

386 Cf. o prefácio de *I Malavoglia*, no qual Verga afirma: “Até mesmo a linguagem tende a individualizar-se, a enriquecer-se de todas as meias tintas dos meios sentimentos, de todos os artifícios da palavra para dar relevo à ideia, numa época que impõe como regra de bom gosto um formalismo semelhante para mascarar uma uniformidade de sentimentos e de ideias.” G. Verga, Prefácio, p. 8.

387 V. Masiello, La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico, em A. Asor Rosa (org.), *Il caso Verga*, p. 95.

388 L. Pirandello, Discorso su Verga alla Reale Accademia d’Italia, em A. Camilleri (org.), *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, p. 105 [o texto é de 1931].

389 Seguindo o exemplo de Verga, ao tentar conciliar o idioma nacional com a fala regional, De Roberto pondera: “sobre o desenho da língua, executo o bordado dialetal, arrisco aqui e acolá um solicismo, inverto alguns períodos, às vezes traduzo ao pé da letra, tomo integralmente alguns modos de dizer e cito muitos provérbios, tudo para alcançar essa bendita cor local, não apenas no diálogo, mas também na descrição e na narração.” F. de Roberto, Prefazione [de *Documenti umani*], *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1635. O autor, portanto, tinha consciência de

não seguir os cânones linguísticos da tradição literária, a ponto de afirmar, numa carta dirigida ao amigo Ferdinando Di Giorgi (Catânia, 10 set. 1893): "sinto a necessidade de traduzir meus livros em italiano; porque a língua, na qual até agora os escrevi, é tão bárbara que não tem nada a ver com a de Dante". Idem, Lettere, *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1738.

390 V. Masiello, La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico, em A. Asor Rosa (org.), *Il caso Verga*, p. 96-97.

391 D. La Monaca, La fiaba in Capuana tra intento mimetico e creazione letteraria, op. cit., p. 16. A ideia de um Verga "historiador", mas aplicada a suas novelas, está presente também em M. Fabris, Giovanni Verga: Uma Lição de História, em G. Verga, *Cenas de Vida Siciliana*, p. 11-18.

392 A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, p. 505.

393 Apud G. Finzi, Introduzione, em L. Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 12.

394 Apud D. La Monaca, La fiaba in Capuana tra intento mimetico e creazione letteraria, op. cit., p. 45. A comprovação desse processo de criação pode ser encontrada também na maneira como ele escreve uma série de fábulas – embora declare estar "convencido de que a realidade é o verdadeiro reino da arte" –, extraídas da tradição oral siciliana. Ao apropriar-se desses "documentos da psicologia popular" (na definição de Verga), Capuana os desconstrói e, baseado na fantasia e na imaginação, torna a elaborá-los de forma mimética (a mesma que molda toda a sua produção), graças à assimilação dos procedimentos da narrativa oral. L. Capuana, Prefazione, *C'era una volta...*, p. 9; G. Cattaneo, Stretta è la foglia, em L. Capuana, *Tutte le fiabe*, p. VII. A posição de De Roberto só aparentemente é diferente daquela de Capuana, como se lê em mais uma carta enviada de Catânia, em 15 de setembro de 1889, ao escritor verista Di Giorgi: "Eu tenho por lei escrever apenas sobre coisas que desfilaram, totalmente ou em parte, diante de meus olhos. Quando, a respeito de um assunto, tenho somente alguns dados, com sua ajuda procuro construir todo o resto, mais ou menos como Cuvier, que, a partir de um osso, formava um esqueleto. O que não é, relativamente, difícil, porque há uma lógica que preside o desenvolvimento dos caracteres e das situações e, por meio dela, pode intuir-se, a partir de um fato isolado, toda uma série orgânica. As situações inventadas sem mais nem menos, os caracteres ideados e não observados na realidade, deixo-os de lado; na expectativa de encontrar, quando houver, pontos de apoio que me permitam retomá-los. A fantasia é de grande ajuda, mas, por si só, não consegue dar à obra de arte as características da

verdade.” F. de Roberto, Lettere, op. cit., p. 1725-1726.

395 De Roberto admirava sobremaneira o autor francês, como declara em outra carta endereçada a Di Giorgi (Catânia, 7 mar. 1891): “Persuadi-me que os livros que permanecem são os livros bem escritos, e o exemplo do imenso Flaubert (só existe ele, só existe ele!) determinou uma evolução de meu espírito.” F. de Roberto, Leopardi e Flaubert, *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1591. Ver também F. de Roberto, Lettere, *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1728.

396 M. Santi; Federico De Roberto, op. cit., p. 738.

397 Carla Riccardi vê, nessa última afirmação, um desmentido à noção de “documento humano”. F. de Roberto, Lettere, *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1728; Idem, Prefazione [de *Come si ama*], *Romanzi, novelle e saggi,* p. 1652-1653; C. Riccardi, Introduzione, em M. Santi (org.), op. cit., p. XCVII.

398 Apud C.A. Madrignani, Introduzione, em F. de Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, p. XXVIII.

399 Ibidem, p. XXVIII.

400 Apud C. Riccardi, Introduzione, M. Santi (org.), op. cit., p. LVI-LVII.

401 Dos três, Verga nasceu em Catânia (1840), Capuana, em Mineo (1839), uma localidade nos arredores, e De Roberto, nascido em Nápoles (1861) de mãe siciliana, passou a viver na cidade em 1870. Apesar de provinciana, Catânia, na época, conheceu um forte incremento econômico e populacional, e disputava com Palermo o primado intelectual da ilha, sendo conhecida, conforme salienta Antonio Gramsci, como a Atenas siciliana (*sicula Atene*). A. Gramsci, *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*, p. 62-63.

402 Por exemplo, Asor Rosa prefere falar de um “realismo menor”, verificável nos autores lombardos Emilio De Marchi e Carlo Bertolazzi, nos toscanos Mario Pratesi e Renato Fucini e no vêneto Antonio Fogazzaro. Já Merola refere-se a outras experiências veristas, citando De Marchi, Fucini, Pratesi e os expoentes de Nápoles, Matilde Serao e Salvatore Di Giacomo (estes dois nomes são lembrados também por Galletti). Concetta Greco Lanza coloca Grazia Deledda ao lado de Fucini, Pratesi, Di Giacomo e Serao; no entanto, Asor Rosa considera que a escritora sarda alcança seus melhores resultados quando se aproxima do decadentismo. Contarino assinala um escritor calabrês, Nicola Misasi, pelos temas veristas, e outro dos Abruzos, Domenico Ciampoli, seguidor da técnica verguiana. A esses autores podem ser acrescentados os nomes dos escritores sicilianos Emanuele Navarro della Miraglia, Ferdinando

Di Giorgi e, em especial, de Elvira Mancuso e Maria Messina, redescobertas recentemente pela crítica. A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, p. 510-512; N. Merola, *Giovanni Verga*, p. 14; A. Galletti, *Storia letteraria d'Italia, v. 10: Il Novecento*, p. 128-133; C.G. Lanza, Introduzione all'autore, em G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, p. 9; R. Contarino, Il Mezzogiorno e la Sicilia, em A. Asor Rosa (org.), *La letteratura italiana, v. 3: storia e geografia*, t. III, p. 736-737.

403 Apud M. Santi, Emilio De Marchi, op. cit., p. 586.

404 Apud M. Santi, Mario Pratesi, op. cit., p. 346.

405 M. Santi, Matilde Serao, op. cit., p. 622.

406 Apud M. Santi, Salvatore Di Giacomo, op. cit., p. 723.

407 Nesse romance, Capuana também teria se inspirado em *Storielle siciliane*.

408 Alguns autores, porém, aproximam a obra também do romance *L'esclusa* (1901), de Luigi Pirandello, estabelecendo analogias entre a situação vivida pelas protagonistas, ambas em busca de sua emancipação profissional num universo em que a mulher só conhecia a tirania do lar.

409 Apud S.S. Nigro, Una volpicina tra i villani, em E. Mancuso, *Vecchia storia... inverosimile*, p. 173.

410 Entre 1909 e 1919, encorajada pela recepção positiva de Verga, em geral hostil em relação a colegas do sexo feminino, a jovem escritora envia-lhe 23 cartas e um retrato seu.

411 M. Paglieri, Cenni biografici, em L. Capuana, *Giacinta*, p. XXII.

412 Nessa fase patriótica, publica *Garibaldi, leggenda drammatica in tre canti* (1861).

413 Em todo caso, se a edição revista de *Mastro-don Gesualdo* (1889), de Verga, é lembrada entre os romances que pertencem ao período de afirmação do naturalismo, *Giacinta* e *Studi di letteratura contemporanea* asseguraram a Capuana um lugar no panteão do movimento, ao serem arroladas, ao lado de *I Malavoglia*, entre as primeiras obras naturalistas.

414 É nesse volume que o escritor detecta, não no drama, mas no romance "a forma de arte própria da contemporaneidade e na representação da realidade sua problemática fundamental". M. Santi, Luigi Capuana, op. cit., p. 222.

415 Apud F. Flora, *Storia della letteratura italiana v. 5: Il secondo Ottocento e il Novecento*,

p. 366. Segundo Alfredo Galletti, o escritor conhecia a crítica de De Sanctis de orelhada e a aplicava de forma arbitrária. A. Galletti, op. cit., p. 121.

416 Apud M. Paglieri, Cenni biografici, op. cit., p. XXI.

417 Capuana escreveu, ainda, poesias em siciliano.

418 A *Profili di donne*, Émile Zola dedicou um artigo, conforme se lê em três cartas (7 nov. 1878, 13 jan. 1879 e 14 mar. 1879), de Verga a Capuana.

419 Capuana escreveu umas trezentas narrativas breves entre histórias infanto-juvenis e novelas (mais de cem); em geral, muitas delas integraram mais de uma edição.

420 R. Contarino, op. cit., p. 730. Apaixonado por fenômenos hipnóticos, sonambulismo, ciências ocultas e cultor de experiências espíritas, Capuana dedica-se a esses temas em ensaios como *Spiritismo?* e *Mondo occulto* (1896).

421 A. Galletti, op. cit., p. 123.

422 Ibidem, p. 123; R. Contarino, op. cit., p. 730.

423 C. Riccardi, Introduzione, em M. Santi (org.), op. cit., p. LXXXV; F. Flora, op. cit., p. 371, 366.

424 D. La Monaca, La "narrazione" in scena: il teatro di Luigi Capuana, op. cit., p. 93.

425 Ibidem, p. 91.

426 F. Flora, op. cit., p. 371.

427 Essas peças foram reunidas em *Teatro italiano di Luigi Capuana* (1999), dois volumes que incluem ainda *I melodrammi*, *Il teatro per burattini e sceneggiature per l'infanzia* e *Frammenti*, trechos de suas primeiras experiências inacabadas como dramaturgo, ainda na década de 1850.

428 Na carta escrita em Catânia em 18 jun. 1879 (vide nota 3), Verga, embora tenha apreciado a obra do amigo, não deixa de fazer alguns reparos, que Capuana levará em consideração: "Se tivesse de contar-lhe tudo o que o seu livro me levou a pensar, não pararia mais. E, em primeiro lugar, no que me pareceu o lado fraco, algumas reminiscências, sem você saber, de Zola, [...] e certa crueza de detalhes que não era necessária nem oportuna." G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 125.

429 Como aponta Marina Paglieri, o escritor fez uma série de correções relativas ao estilo e à própria língua, apurando a escolha dos vocábulos e eliminando termos científicos, neologismos, galicismos e regionalismos. M. Paglieri, La nuova Giacinta, em L. Capuana, *Giacinta*, p. 215.

430 A. Galletti, op. cit., p. 123.

431 L. Capuana, *Giacinta*, p. 2; G. Finzi, Nota biografica, em L. Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 25.

432 Os dois artigos foram reproduzidos em M. Paglieri, Lettere e recensioni, L. Capuana, *Giacinta*, p. 228-237. Os trechos citados foram extraídos das páginas 228-230 e 235.

433 C. Riccardi, Introduzione, em M. Santi (org.), op. cit., p. LXXXIII.

434 O artigo foi reproduzido em M. Paglieri, Lettere e recensioni, op. cit., p. 237-243. A expressão citada foi extraída da p. 241.

435 D. La Monaca, Il marchese di Roccaverdina tra "paese" e "passione", op. cit., p. 85.

436 Ràbbato é o topônimo, de origem árabe, do núcleo histórico de Mineo, assim denominado por causa dos fornos de olaria lá existentes.

437 D. La Monaca, Il marchese di Roccaverdina tra "paese" e "passione", op. cit., p. 49; R. Contarino, op. cit., p. 731.

438 F. Flora, op. cit., p. 387.

439 G. Finzi, Introduzione, em L. Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 17.

440 Apud M. Paglieri, Cenni biografici, op. cit., p. XXIII.

441 Interesse que Capuana já havia manifestado teoricamente em *Spiritismo?* e *Mondo occulto* (vide nota 51).

442 O último romance de Capuana é *Rassegnazione* (1907), no qual o escritor, que hesitou quase dez anos antes de publicá-lo, se arvora contra o predomínio do intelecto.

443 D. La Monaca, Il marchese di Roccaverdina tra "paese" e "passione", op. cit., p. 47; G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 202.

444 Apesar do entusiasmo do amigo, Capuana não reproduzia fábulas tradicionais, mas se baseava no vasto repertório folclórico de sua ilha para elaborar contos originais, sabendo preservar as características de uma narrativa oral. A operação para traduzir mimeticamente o

universo popular de sua ilha tornava-se mais complexa porque o autor escrevia as fábulas em italiano, o que exigia dele uma grande intensidade narrativa a fim de que não se perdessem nem a atmosfera, nem a cor local, nem a expressividade do relato original. Vale lembrar também que, quando jovem, o escritor havia colaborado com Lionardo Vigo e Giuseppe Pitrè, famosos pesquisadores de lendas e tradições populares da Sicília. Capuana contrafez obras populares com tal habilidade que alguns estudiosos acreditaram estar diante de originais de épocas remotas. Foi o caso da novela "Lu cumpari", que Vigo incluiu em *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* (1870-1874).

445 G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 198-200.

446 Apud D. La Monaca, La fiaba in Capuana tra intento mimetico e creazione letteraria, op. cit., p. 26.

447 Ibidem, p. 13.

448 L. Capuana, Conclusione [de *Il Decameroncino*], em M. Santi (org.), op. cit., p. 253, 256.

449 M. Santi, Luigi Capuana, op. cit., p. 264.

450 Trata da disputa entre os poetas Giosuè Carducci e Mario Rapisardi suscitada por um dos poemas filosóficos deste, *Lucífero* (1873), que cantava a rebelião religiosa. A polêmica envolveu o mundo acadêmico-literário. Segundo Gramsci, Rapisardi era "a glória moderna de Catânia", admirado por Giuseppe Garibaldi e Victor Hugo. A. Gramsci, *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*, p. 62-63.

451 Nessa obra, De Roberto retoma e aprofunda, à luz da psicopatologia, concepções de Verga sobre a fisiologia do amor, expostas no romance *Eva* (1873) e aplicadas nos textos de *Primavera* (1876).

452 "La messa di nozze" foi adaptada para o teatro, sob o título de *La strada maestra*. Segundo Contarino, em obras como esse conto longo e em algumas peças teatrais, estimulado pela narrativa russa, De Roberto expressa as inquietações e os dilemas derivados de sua visão de mundo, preanunciando temáticas pirandellianas. Prenúncios detectáveis também no romance *L'illusione* (1891). R. Contarino, op. cit., p. 735.

453 Os mestres, porém, criticam a segunda coletânea de 1890. Segundo Verga, o livro é extremamente literário e artificial; para Capuana, o psicologismo, o viés ensaístico, a prosa analítica e lúcida são excessivos na obra.

454 Nesse sentido, os melhores resultados são alcançados nas novelas de *Processi verbali*, sobretudo em "Il rosario", uma narrativa teatral, ou seja, construída por meio de diálogos. Sintomaticamente, "Il rosario" foi transformada em peça e publicada na revista *Nuova antologia*, em 1899. Graças à tradução em siciliano de Nino Martoglio, em 1919, a peça faz sucesso, ao contrário do que havia acontecido com a montagem milanesa dos primeiros anos daquela mesma década. Em "Il rosario", segundo Natale Tedesco, "o enfraquecimento do ritual corresponde à dessacralização dos valores em ruínas, executada pelo intelectual De Roberto em perfeita harmonia com seu radicalismo ético, sua postura anticlerical e antiaristocrática (contra uma nobreza de ópera-bufa, não apenas de tragédia), enquanto a nova admissão do ritual em chave cênica confia, ao que se tornou a própria forma interior do ato teatral em seu conjunto, a denúncia direta de uma falsa consciência". Apud D. La Monaca, Militanza ideologica e invenzione letteraria di Pietro Mignosi, op. cit., p. 146.

455 O escritor apreciava Bourget, que conhecera durante uma estada deste na Sicília, em 1890, ocasião em que começa a interessar-se pelo psicologismo. No número de janeiro de 1891 da revista de Palermo dirigida por Ferdinando Di Giorgi, *Gazzetta d'arte*, De Roberto publica a tradução de sete poesias do autor francês, que integrarão, como anexo, a segunda edição de *Ermanno Raeli*, em 1923.

456 O romance dá origem à peça *La contenda*, publicada na revista *Secolo XX*, em 1918. Como salienta Contarino, já na novela "La scoperta del peccato", que integra *L'albero della scienza*, a personagem-detetive queria por a nu "os bastidores das almas", seguindo as pegadas de Edgar Allan Poe: "Ele achava que o mais importante, o principal, estava em saber o que era necessário, em não deixar de lado o que, aparentemente, parecia não ter relação alguma com o objeto da investigação." F. de Roberto, La scoperta del peccato, *Romanzi, novelle e saggi*, p. 1512-1513; R. Contarino, op. cit., p. 732.

457 R. Contarino, op. cit., p. 731. Além da monografia sobre Giacomo Leopardi, já citada, o autor escreve o ensaio "Leopardi e Flaubert" e dedica ao tão admirado escritor estrangeiro dois tópicos de "Poeti francesi contemporanei".

458 Segundo Madrignani, esse ciclo de romances de costumes, mais do que com a produção de Zola, relaciona-se com textos de autores naturalistas ibéricos, como *La regenta* (1885), de Clarín, e as obras de Eça de Queirós. C.A. Madrignani, Introduzione, op. cit., p. LIII.

459 Ibidem, p. XXV. Ao lado da obra de Flaubert e de *Giacinta*, Nunzio Zago assinala também o

fato de De Roberto ter recolhido a sugestão de Verga quando este projeta *La duchessa de Leyra*, ou seja, a de ambientar seu romance nas altas esferas da aristocracia de Palermo. N. Zago, Introduzione, em F. de Roberto, *L'illusione*, p. IX.

460 F. de Roberto, *I viceré*, p. 690.

461 R. Contarino, op. cit., p. 734.

462 F. de Roberto, op. cit., p. 287, 454.

463 Apud M. Novelli, Bibliografia ragionata, em F. de Roberto, *I viceré*, p. XXX; V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 74.

464 Apud M. Novelli, Cronologia, em F. de Roberto, *I viceré*, p. XXIV. Entre novembro de 1892 e julho de 1893, o autor dedicou-se a uma revisão tão minuciosa da obra – cujo manuscrito, em sua versão final, constou de 741 páginas – que adoeceu dos nervos.

465 C.A. Madrignani, Introduzione, op. cit., p. XXXII. Outros críticos, ao contrário, valorizam no romance o diálogo com Flaubert e Bourget, assinalando ainda seu distanciamento do Verga de *I Malavoglia*, com a introdução do dado político.

466 Apud M. Novelli, Bibliografia ragionata, op. cit., p. XXXII.

467 V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 6. A linha de continuidade poderia estender-se a outros intelectuais sicilianos, que também tiveram uma postura crítica em relação à própria ilha e ao poder central da Itália, como Leonardo Sciascia, em especial, ou Vitaliano Brancati, o qual, em 1929, defendeu uma monografia de fim de curso sobre De Roberto. Num outro sentido, também *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (A Longa Vida de Marianna Ucrìa, 1990), por retratar a saga de uma família da nobreza siciliana no século anterior ao focalizado por *I viceré* e pela adoção do monólogo interior, poderia levar a pensar num elo de continuidade. Só que Dacia Maraini, por meio de sua protagonista, acaba por olhar com simpatia para esse universo, ao contrário de De Roberto que "transforma seus aristocratas em verdadeiros monstros desumanos, sempre à beira da loucura". V. Spinazzola, Federico De Roberto e i suoi emuli, em F. de Roberto, *I viceré*, p. X.

468 Segundo Asor Rosa, é a partir de De Roberto que se pode começar a falar de uma "escola narrativa siciliana, caracterizada por essa cética persuasão em relação ao progresso cívico e à luta política, e por um sentimento quase fatalista da existência". A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, p. 510.

469 G. Croci, Introduzione, em G. Verga, *Una peccatrice – Storia di una capinera – Eva – Tigre reale*, p. 23-24.

470 De *Amore e patria* só foram publicados três dos 35 capítulos, num volume organizado por Lina Perroni, *Studi verghiani II-III*. Antes dela, Federico De Roberto havia divulgado algumas páginas em dois artigos de 1922: "Giovanni Verga. La fase iniziale" (*Giornale di Sicilia*, 21-22 fev.) e "L'esordio di Giovanni Verga" (*Le lettere*, n. 3).

471 G. Croci, op. cit., p. 17-18.

472 Dentre as personagens de *Il marito di Elena* estão também a duquesa de Gargantàs e o advogado Scipioni, que deveriam ter protagonizado duas das obras do ciclo de *I vinti*.

473 Por um erro de Federico De Roberto, perpetuado pela crítica, na maior parte das obras sobre Verga, assevera-se que o romance foi publicado no jornal de moda *La ricamatrice*.

474 A partir desse romance, Verga tentará extrair uma obra teatral da qual existem três esboços com títulos diferentes, *La sposa di Gerico* (apenas o argumento), *Cenerentola* (texto mais completo, com atos, cenas e personagens) e *Dolores* (três esquemas), provavelmente da década de 1890, além de uma tentativa de 1913.

475 G. Debenedetti, *Verga e il Naturalismo*, p. 24, 155, 157.

476 Ibidem, p. 90.

477 Segundo alguns críticos, nessas obras, inspirando-se nos modelos do romance psicológico francês e nos escritores russos, Verga não teria aderido de todo à realidade da aristocracia e da alta burguesia, cujo decadentismo desdenhava, mas teria se aproximado dela por ter um objetivo instrumental: analisá-la, ainda que de forma um tanto grosseira, e descrevê-la, em tons melodramáticos.

478 A. Giudice; G. Bruni, op. cit., p. 693.

479 G. Verga, A Loba, *Cenas de Vida Siciliana*, p. 50.

480 H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 90.

481 Com seus artigos sobre Zola, publicados em periódicos milaneses, Cameroni era um dos grandes defensores e divulgadores do naturalismo (e, posteriormente, do verismo) na Itália: a troca de cartas entre ele e Verga é significativa pelas teorias sobre as duas escolas realistas acima citadas e pelas opiniões sobre autores contemporâneos (Zola, Flaubert, Jules Vallès,

D`Annunzio) nelas expostas.

482 Apud C.G. Lanza, Introduzione all'autore, op. cit., p. 8; A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, p. 506.

483 G. Carnazzi, Introduzione, G. Verga, *Tutte le novelle*, v. I, p. XXXIV-XXXV; M. Santi, Giovanni Verga, op. cit., p. 268; G. Croci, op. cit., p. 16; R. Petrillo, Il Verga lettore: itinerari di poetica, *Campi immaginabili*, Cosenza, n. 28/29, 2003, p. 141.

484 D. La Monaca, La fiaba di Capuana tra intento mimetico e creazione letteraria, op. cit., p. 15.

485 G. Debenedetti, op. cit., p. 149; L. Pirandello, op. cit., p. 104.

486 A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, p. 506.

487 G. Debenedetti, op. cit., p. 229-230. O sumiço do narrador em primeira pessoa, contudo, não é definitivo, pois torna a surgir, posteriormente, nas novelas, como, por exemplo, "Fantasticheria", que integra *Vita dei campi*, ou "Una capanna e il tuo cuore" (1919). Torna a surgir, também, uma premissa explicativa, como em "La coda del diavolo" e "L'amante di Gramigna".

488 "Nedda" integra a segunda edição de *Primavera* (*Primavera e altri racconti*, 1876) e a edição de 1897 de *Vita dei campi*.

489 O sucesso teatral e operístico de "Cavalleria rusticana" determinou a mudança do título da coletânea, que passou a ser *Cavalleria rusticana ed altre novelle*, na edição de 1892. Adaptada para o palco em 1883, no ano seguinte a peça estreia, com Eleonora Duse como protagonista, e é publicada em seguida, dando início ao teatro verista. Em 1886, é a vez de um poema sinfônico que leva o mesmo nome, em 1890, do melodrama *Mala Pasqua* e da triunfal ópera de Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana* e, em 1907, de outra ópera com o mesmo título, de Domenico Monleone. Em 1887, Verga esboça, sem concluir, o terceiro ato da comédia *Il come, il quando ed il perché* (derivada da novela homônima), título que aparece ainda no manuscrito do segundo ato de outra comédia de ambiente mundano, depois intitulada *Le farfalle* (1890). Representada em 1896, *La lupa* também teve êxito, apesar de seu conteúdo polêmico; em 1919, o texto teatral é musicado pelo maestro Pietro Tasca, mas será encenado só em 1932.

490 Da novela "Il mistero", o escritor, com a colaboração de Giovanni Monleone, extrai a homônima sacra representação da Paixão de Cristo, com música de Domenico Monleone, da

qual um novo libreto, escrito em 1921, será publicado pela revista *Scenario* em 1940.

491 A novela "Il canarino del n. 15" dá origem ao texto teatral *In portineria* (1885), que não é bem acolhido quando de sua estreia, recebendo o aplauso do público só no ano seguinte, numa nova montagem com Eleonora Duse. Em 1896, a peça integra o volume *La lupa, In portineria, Cavalleria rusticana*, publicado pelo editor Treves.

492 Em 1886, o escritor esboça um drama baseado em "Dramma intimo".

493 Verga publica outras narrativas breves que não integram nenhum volume, como sua última novela, "Una capanna e il tuo cuore", escrita em 1919 para uma revista literária a ser criada por De Roberto, mas publicada póstuma em *L'illustrazione italiana* (12 fev. 1922). De "Caccia al lupo" (1897), que guarda certo parentesco com "Jeli il pastore", o autor extrai o ato único homônimo, o qual, junto com *Caccia alla volpe*, é encenado em 1901 e publicado em 1902; na peça seguinte, *Dal tuo al mio*, montada em 1903, faz o caminho inverso, do texto dramático para o narrativo, ao transformar a comédia num romance com o mesmo título, lançado antes em capítulos (1905) e depois em volume (1906), sem êxito.

494 C. Riccardi, Note ai testi, G. Verga, *Tutte le novelle*, p. 1003.

495 M. Santi, Giovanni Verga, op. cit., p. 268.

496 Merola chega a afirmar: "O paradoxo do Verga novelista é que seus 'estudos' preparatórios para os romances campestres são mais autônomos dos que os contos que têm outra ambientação e até mesmo dos que nasceram com ambições maiores." N. Merola, op. cit., p. 91.

497 Nesse período, além das peças já citadas, Verga escreve a comédia *Dopo* (1875), que permanece inacabada e da qual publica cinco cenas em 1902, na revista *La settimana*.

498 M. Santi, Giovanni Verga, op. cit., p. 269.

499 Mais tarde, Verga afirmará que foi *Cumparaticu*, de Capuana, a sugerir-lhe como traduzir um ambiente verdadeiramente popular e que um módulo narrativo mais simples e novas soluções estilísticas teriam sido encontrados no diário de bordo de um capitão, que havia chegado a suas mãos por acaso. Numa carta ao amigo fraterno (17 maio 1878), o escritor alude à destruição do primeiro esboço de *Padron 'Ntoni*, que não o satisfazia. Até chegar a ser publicado como *I Malavoglia*, o texto teve mais quatro redações. G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana,* op. cit., p. 92.

500 A mudança do título – de *Padron 'Ntoni* (um indivíduo) para *I Malavoglia* (um grupo) –

atesta a importância que, nesse romance, Verga quis dar à coletividade e ao meio, na esteira dos naturalistas.

501 A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, p. 14; A. Gramsci, *Literatura e Vida Nacional*, p. 98, 158.

502 A. Candido, O Mundo Provérbio, em G. Verga, *Os Malavoglia*, p. 356-358.

503 E. Giachery, Verga, D'Annunzio, Destino, *Mosaico italiano*, Niterói, ano III, n. 94, nov. 2011, p. 9.

504 A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, p. 60; G. Verga, Prefácio, op. cit., p. 9-10. Segundo o crítico, o autor siciliano pertence àquele grupo de escritores que "se atribuem uma tarefa exclusivamente estética", por isso "a ideologia de Verga *é a sua poética*". Esse comentário integra o terceiro capítulo ("Interventi") de A. Asor Rosa (org.), *Il caso Verga*, p. 172.

505 C. Riccardi, Introduzione, em M. Santi (org.), op. cit., p. LX. Simioni assinala que Verga havia pensado em reunir no ciclo intitulado *Schizzi del cuore* os romances da juventude. C. Simioni, Introduzione, em G. Verga, *I Malavoglia*, p. 15.

506 G. Verga, Lettere, *I grandi romanzi: I Malavoglia – Mastro-don Gesualdo*, p. 759.

507 São as ideias expostas na já citada carta que abre a novela "L'amante di Gramigna".

508 "Vagabondaggio", "Nanni Volpe" e "Quelli del colera" fazem parte da coletânea *Vagabondaggio*, enquanto "Libertà", "I galantuomini", "Pane nero", "La roba", "Il reverendo", "Malaria" e "Don Licciu Papa" integram *Novelle rusticane*.

509 F. Brioschi; C. Di Girolamo, op. cit., p. 515.

510 Isabella deveria ter sido a protagonista do terceiro romance do ciclo, cujo núcleo, portanto, já estava em *Mastro-don Gesualdo*. Em *La duchessa di Leyra* (antes *La duchessa delle Gargantàs*), Verga voltava aos temas de seus primeiros romances, ao focalizar a vaidade aristocrática e suas paixões. O texto é redigido em várias etapas, mas apenas em 1º de junho de 1922, na revista *La lettura*, Federico De Roberto publica o primeiro capítulo e o fragmento do segundo de *La duchessa di Leyra*, encontrados entre os papéis do escritor, que havia queimado o manuscrito em 1918.

511 C. Simioni, Introduzione, em G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, p. 22.

512 A. Giudice; G. Bruni, op. cit., p. 699.

513 V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, p. 278.

514 F. Brioschi; C. di Girolamo, op. cit., p. 510. Carnazzi, no entanto, se coloca a seguinte questão: "O projeto de um reconhecimento global de todos os aspectos e todas as camadas sociais da vida italiana contemporânea, truncado na metade na proposta de *I vinti*, não foi realizado talvez, em escala menor, no *corpus* das novelas verguianas?" G. Carnazzi, op. cit., p. XLVII.

515 G. Finzi, Introduzione, op. cit., p. 9; R. Luperini, *Verga*, p. 7.

516 G. Antonucci, *Storia del teatro italiano*, p. 13.

517 C. Simioni, Introduzione, em G. Verga, *I Malavoglia*, op. cit., p. 21; N. Merola, op. cit., p. 18.

518 E. Auerbach, *Mimesis*, p. 461s.

519 H. Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur,* p. 131s.

520 Dom Pedro II fez parte do público do Primeiro Festival de Bayreuth, em 1876.

521 *Effi Briest*, a "Mme. Bovary alemã", saiu em 1894.

522 S. Füssel, Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit, em Y.-G. Mix (Hrsg.), *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus*, p. 137.

523 *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871.*

524 Butzer e Günther constatam essa tendência nas revistas dos irmãos Hart e de Conrad. Alguns caminhos diretos levam da *Heimatkunst* (regionalismo) para a literatura nacionalista da primeira metade do século XX. (Cf. G. Butzer; M. Günter, Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 118s.)

525 Cf. T. Meyer, Naturalistische Literaturtheorien, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 28s.

526 A. Holz, Die Kunst, *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky*.

527 Ibidem, p. 58.

528 Ibidem, p. 80.

529 Ibidem, p. 112.

530 Ibidem, p. 117.

531 T. Meyer, Naturalistische Literaturtheorien, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 33.

532 Cf. Scheuer, Generationskonflikte im naturalistischen Familiendrama, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 83.

533 Cf. Hauptmann, *Das Abenteuer meiner Jugend: Buch der Leidenschaft*, p. 611.

534 Cf. J.A. McCarthy, Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890-1918, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 199.

535 Em *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* (Crepúsculo dos Ídolos ou Como Filosofar Com o Martelo, 1888), Nietzsche dedicou uma entrada no registro de "meus impossíveis" ao grande romancista francês. Zola ou "A Alegria de Feder" apud W. Menninghaus, *Ekel,* p. 243.

536 *A Gaia Ciência* apud W. Menninghaus, *Ekel,* p. 243.

537 A. Holz; J. Schlaf, *Papa Hamlet*, p. 18.

538 Tradução nossa. As formas dialetais e caprichos linguísticos foram substituídos por formas brasileiras que parecem equivalentes.

539 Cf. F. Martini, Nachwort zu Papa Hamlet, em A. Holz; J. Schlaf, *Papa Hamlet*, p. 113.

540 Idem, Der kleine Thiel und der große Thienwiebel, *Der Deutschunterricht*, v. 40, n. 2, p. 72.

541 P. Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, p. 384.

542 Apud I. Stöckmann, Verhüllung und Repräsentanz, em H.L. Arnold (Hrsg.), *Gerhart Hauptmann*, p. 30.

543 W. Goethe, cf. W. Rath, *Die Novelle*, p. 105.

544 Cf. V. Neuhaus, *Gerhart Hauptmann*, p. 6.

545 Ibidem, p. 44s.

546 G. Hauptmann, *Das Abenteuer meiner Jugend*, p. 611 e 617.

547 Ibidem, p. 599.

548 Rath observa que o nome da primeira esposa alude a "Minne", o conceito do amor cortês,

enquanto a segunda se chama “Lene”, de Madalena, a pecadora bíblica. (W. Rath, *Die Novelle*, p. 254.)

549 G. Hauptmann, *Bahnwärter Thiel*, p. 20.

550 Como já observou Wiese, a novela carece de características naturalistas como a determinação genética e a crítica social, embora a atuação da segunda esposa contra o filho da primeira possa ser visto como a realização de uma doutrina darwinista: a imposição da própria prole em detrimento da outra. B. von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, p. 268.

551 Cf. P. Sprengel, op. cit., p. 388.

552 F. Martini, Der kleine Thiel und der große Thienwiebel, *Der Deutschunterricht*, v. 40, n. 2, p. 65.

553 G. Helmes, Der “soziale Roman” des Naturalismus, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 105.

554 Ibidem, p. 107.

555 Ibidem, p. 108.

556 P. Sprengel, op. cit., p. 375.

557 Ibidem.

558 M.G. Conrad, *Was die Isar rauscht*, p. 86s.

559 G. Helmes, Der “soziale Roman” des Naturalismus, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 111.

560 Apud P. Sprengel, op. cit., p. 381.

561 A grande história da literatura alemã publicada por Welberry em 2004 sequer dedica um artigo a um dos artistas naturalistas dentre seus capítulos sobre Wagner, Fontane, Nietzsche e Hofmannsthal. Como o livro foi composto por ensaios sobre obras singulares, sem narração histórica contínua, o naturalismo desaparece nessa perspectiva seletiva, privilegiando livros que, até hoje, exercem seu impacto nos leitores.

562 Cf. H. Wysling, Buddenbrooks, em H. Koopmann (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, p. 3639.

563 Apud Wunberg, *Die Literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverstandnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, p. 248.

564 Apud P. Mendelssohn, *Der Zauberer*, p. 260.

565 Cf. o título *La bas* do outro romance simbolista de Huysmans.

566 Cf. H. Wysling, Buddenbrooks, em H. Koopmann (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, p. 376.

567 H. Wysling, Buddenbrooks, em H. Koopmann (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, p. 179; K. Moulden, Naturalistische Novellistik, em Y.-G. Mix (Hrsg.), op. cit., p. 95.

568 P. Mendelssohn, *Der Zauberer*, p. 260; H. Wysling, Buddenbrooks, em H. Koopmann (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, p. 380.

569 T. Mann, Zu einem Kapitel aus Buddenbrooks. *Reden und Aufsätze* 3, p. 553.

570 Apud H. Koopmann, Mythenkonstitution in einer zerfallenden Welt, em R. Grimminger; I. Hermann (Hrsg.), *Mythos im Text*, p. 217.

571 P. Mendelssohn, *Der Zauberer*, p. 259s.

572 T. Mann, *Os Buddenbrook*, p. 657s.

573 Ibidem, p. 182; 369.

574 Ibidem, p. 9.

575 Ibidem, p. 663.

576 Cf. H. Kurzke, *Thomas Mann*, p. 81.

577 Cf. P. Bürger; C. Bürger, *Prosa der Moderne*, p. 283.

578 Cf. H. Lehnert, Thomas Mann's Beginnings and Buddenbrooks, em H. Lehnert; E. Wessell (Hrsg.), *A Companion to the Works of Thomas Mann*, p. 47.

579 C. Bevilacqua, *Épocas e Individualidades*. (Agradeço a Antonio Dimas pela indicação.)

580 H.J. Perkin, *The Origins of Modern English Society*, p. 280. (Exceto quando indicado, todas as traduções são de minha responsabilidade.)

581 Cf. R.D. Altick, *Victorian People and Ideas*. A advertência de Altick em seu prefácio deve valer também aqui: a complexidade da era Vitoriana recusa simplificações. As parcas observações acima têm o objetivo apenas de pontuar ao leitor brasileiro, em linhas necessariamente gerais, o contexto de recepção das ideias naturalistas na Inglaterra oitocentista.

Vitorianismo é o termo que descreve as atitudes, a arte e a cultura dos dois últimos terços do século XIX.

582 R.D. Altick, *Victorian People and Ideas*, p. 300.

583 Cf. S.G. Vasconcelos, *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*; Idem, *Formação do Romance Inglês*.

584 Trata-se do conhecido preceito horaciano *utile et dulci*.

585 Faça-os rir, faça-os chorar, faça-os esperar.

586 Alusão ao ônibus inglês de dois andares (*double decker*) para se referir a romances longos, em três volumes.

587 G.L. Griest, A Victorian Leviathan, *Nineteenth-Century Fiction*, v. 20, n. 2, set. 1965, p. 103-126. Richard Altick fala de uma *circulating library morality*, que orientava o que podia ou não chegar às mãos dos leitores. Tornaram-se comuns também os expurgos, ou *bowdlerization*, na esteira do reverendo Thomas Bowdler, o editor que publicou um *Family Shakespeare* em 1818, em que termos considerados impróprios ou desagradáveis foram apagados ou substituídos. Ver *Victorian People and Ideas*, p. 190-202.

588 A. Trollope, On English Prose Fiction as Rational Amusement, em M.L. Parish (ed.), *Four Lectures*.

589 Para informações detalhadas sobre a disponibilidade de romances franceses em tradução na segunda metade do século XIX, consultar C.R. Decker, *The Victorian Conscience*, p. 31-32. Segundo Decker, um levantamento em dez dos principais periódicos ingleses, de 1830 a 1900, registra mais de trezentos artigos sobre o realismo, o naturalismo e os escritores franceses.

590 C.R. Decker, *The Victorian Conscience*, p. 13.

591 Henry James em carta a W.D. Howells, citada por P. Keating, *The Haunted Study*, p. 113.

592 Vizetelly publicou no mesmo ano traduções de Flaubert, dos Goncourt, Daudet, Maupassant, Tolstói e Dostoiévski. Entre 1884 e 1888, ele publicou traduções de dezessete romances de Zola.

593 Cf. "The Art of Fiction", publicado originalmente em *Longman's Magazine*, n. 4, set. 1884 e recolhido em *Partial Portraits* e em *The Art of Fiction and Other Essays*. No ensaio, ele se refere à "timidez moral do romancista inglês comum".

594 Cf. E.A. Vizetelly, *Emile Zola, Novelist and Reformer*.

595 Ibidem, p. 5.

596 William Samuel Lilly (1840-1919), ensaísta e paladino do catolicismo.

597 Em 1879, Swinburne já manifestara sua indignação contra a edição francesa de *L'Assommoir* (1877), dando o tom das críticas que dominariam a discussão das obras de Zola na década seguinte. Cf. P.J. Keating, French Naturalism and English Working-Class Fiction, *The Working Classes in Victorian Fiction*, p. 126.

598 W.S. Lilly apud G.J. Becker (ed.), *Documents of Modern Literary Realism*, p. 274-295.

599 Ibidem, p. 288.

600 Numa sátira à doutrina naturalista, Tennyson conclama os autores, entre outras providências, a alimentar a "rosa" da juventude com os dejetos do esgoto e a "pôr as fantasias virginais a chafurdar nas valas do zolaísmo". *Locksley Hall Sixty Years After Etc.*, p. 145.

601 As citações são tiradas de: Pernicious Literature. By the National Vigilance Association. Cf. J. Becker (ed.), op. cit., p. 350-382. A diatribe de Samuel Smith se estendia também a fotografias e gravuras, e apontava o dedo para os estrangeiros que, tirando proveito da liberdade vigente na Inglaterra, realizavam seu comércio nefasto, na visão dele.

602 Cf. A. Cummins, Émile Zola's Cheap English Dress, *Review of English Studies*, v. 60, n. 243, 30 mar. 2009, p. 108-132.

603 Ernest Vizetelly havia morado em Paris e manteve com Zola uma relação de amizade, tendo sido responsável por viabilizar a estadia do escritor francês na Inglaterra durante seu autoimposto exílio (de julho de 1898 a agosto de 1900).

604 Mas também *A Love Crime* [*Un Crime d'Amour*], de Paul Bourget, *A Woman's Life* [*Une Vie*] e *A Ladies's Man* [*Bel Ami*], de Maupassant.

605 E. Gosse apud G.J. Becker (ed.), op. cit., p. 383-393.

606 Apud G.J. Becker (ed.), op. cit., p. 383-384.

607 Havelock Ellis apud G.J. Becker (ed.), op. cit., p. 108-109.

608 E. Zola, *Oeuvres complètes*, p. 52.

609 Na década de 1890, "Zolaesque" e "Zolaism" eram usados para descrever o "sórdido" e o

“horroroso”.

610 D. Baguley, *Naturalist Fiction*, p. 173.

611 Cf. E. Auerbach, Germinie Lacerteux, *Mimesis*, p. 431-458.

612 Ibidem, p. 447.

613 E. Crawford apud W. Frierson, The English Controversy over Realism in Fiction, *PMLA*, v. 43, n. 2, jun. 1928, p. 538.

614 Diante do que se expôs na seção anterior, compreende-se por que a incorporação das ideias naturalistas foi tão pontual. Embora alguns críticos e historiadores da literatura incluam George Gissing e Arnold Bennett entre aqueles em cujos romances é possível encontrar alguns traços naturalistas, não houve por parte deles uma adesão confessa aos preceitos da escola de Zola. Na melhor das hipóteses, encaixam-se na descrição que se tornou corrente na Inglaterra, a partir de certa época, com a atribuição do termo “Zolaesque” a todos aqueles que, de alguma forma, trataram de temas afeitos ao universo do romance naturalista, valendo-se da observação objetiva para retratar as questões sociais contemporâneas e a vida da classe baixa londrina. Estabelecendo relações bastante equívocas com o naturalismo, esses autores não poderiam ser taxados de naturalistas *tout court*.

615 W. Allen, *The English Novel*, p. 295.

616 G. Moore, *Confessions of a Young Man*, p. 73-75.

617 L.R. Furst, George Moore, Zola, and the Question of Influence, *CRCL/RCLC*, v. 1, n. 2, , p. 144.

618 Como sabemos, Zola também manteve cadernos de anotações, fazendo um pouco o papel de etnólogo.

619 E. Zola, *Piping Hot! A Realistic Novel*.

620 Primeiro romance de George Moore e, de acordo com Bennett, o primeiro a seguir Flaubert, os irmãos Goncourt e o próprio Zola.

621 M. Brown, Preface, *George Moore*.

622 G. Moore, A Communication to my Friends, *Works*, p. xxv.

623 Cf. P.J. Keating, French Naturalism and English Working-Class Fiction, *The Working*

Classes in Victorian fiction, p. 134.

624 A epígrafe foi retirada de *L'Introduction générale à l'histoire de France*, de Victor Duroy. A edição utilizada aqui é a disponível em: <http://www.gutenberg.org>.

625 (Cap. XII) Informo apenas o capítulo de onde foi retirada a citação, pois o texto não está paginado.

626 E. Zola, O Senso do Real, *Do Romance*, p. 26.

627 C. Ohmann, George Moore's Esther Waters, *Nineteenth-Century Fiction*, v. 25, n. 2, set. 1970, p. 174-187.

628 A. Candido, Degradação do Espaço, *O Discurso e a Cidade*, p. 55-94.

629 Apud P.J. Keating, French Naturalism and English Working-Class Fiction, *The Working Classes in Victorian Fiction*, p. 134.

630 M. Brown, Preface, *George Moore*.

631 Os artigos foram publicados originalmente em: *New York Tribune*, 13 maio 1876; *Nation*, 30 maio 1878; *Parisian*, 26 fev. 1880 e *Atlantic Monthly*, ago. 1903, reeditado em *Notes on Novelists*, 1914; respectivamente. Cf. H. James, Émile Zola, *Literary Criticism*, p. 861-899.

632 H. James, Emile Zola, *The Art of Fiction and Other Essays*, p. 174.

633 Ibidem, p. 174.

634 Ibidem, p. 175.

635 Ibidem, p. 176.

636 Ibidem. Em seu "The Art of Fiction" (1884), firme defesa do romance como forma artística, James já havia deplorado o estado do gênero na Inglaterra e também havia apontado a solidez e a seriedade com que o gênero era tratado na França. Ali, ele comenta que "M. Zola é magnífico, mas parece ignorante ao leitor inglês; tem um ar de quem trabalha no escuro; se tivesse tanta luz quanto tem energia, seus resultados seriam do mais alto valor". The Art of Fiction, *The Art of Fiction and Other Essays by Henry James*, p. 22-23.

637 Ibidem, p. 179.

638 R.D. Reck, Lost in the Museum, *South Central Review*, v. 7, n. 1, p. 1-7.

639 Apud R. Ellmann, *James Joyce*, p. 529.

640 J. Joyce apud E. Mason; R. Ellmann (eds.), *The Critical Writings of James Joyce*, p. 43.

641 P. Raisor, Grist for the Mill, *Contemporary Literature*, v. 15, n. 4, p. 470.

642 O ensaio "Ibsen's New Drama" (sobre a peça *Når vi døde vågner* – Quando Despertamos de Entre os Mortos, 1899) foi publicado na *Fortnightly Review*, em abril de 1900. O que atraiu Joyce foi a modernidade de Ibsen e seu espírito de vivisseccionista. Cf. E. Mason; R. Ellmann (eds.), *The Critical Writings of James Joyce.*

643 James Joyce em "Drama and Life" (Drama e Vida, 1900). Alguns críticos julgam que Ibsen é o herói desse ensaio. Ibidem, p. 44-45.

644 R. Ellmann, *James Joyce*, p. 73.

645 T. Pavel, *La Pensée du Roman*, p. 375.

646 E. Wilson, James Joyce, *Axel's Castle*, p. 24.

647 *Dublinenses* foi rejeitado duas vezes devido à preocupação dos editores com possíveis acusações de obscenidade e difamação.

648 Carta a Grant Richards, 5 de maio de 1906. Citada por R. Ellmann, *Selected Letters of James Joyce*, p. 82.

649 H. Kenner, Joyce and Ibsen's Naturalism, *The Sewanee Review*, v. 59, n. 1, p. 94.

650 P. Stasi, Joycean Constellations, *James Joyce Quarterly*, v. 46, n. 1, p. 47.

651 Carta a Grant Richards, 23 de junho de 1906. Citada por R. Ellmann, *Selected Letters of James Joyce*, p. 90.

652 A. Power, *Conversations with Joyce*, p. 64.

653 G. Lukács, The Ideology of Modernism, *Realism in our Time*, p. 29, 34.

654 P.N. Doljenkóv, *Tchékhov i Positivism* (Tchékhov e o Positivismo).

655 V. Tolmatchov, *Zarubejnaia Literatura kontsa XIX natchala XX* (Literatura Estrangeira do Final do Século XIX e Começo do Século XX).

656 Vissarión Belínski (1811-1848), escritor, crítico e filósofo. Entre 1839 e 1846, foi editor da seção crítica de um dos mais importantes periódicos literários, a revista *Otechestvnenie Zapiski* (Notas Domésticas), órgão dos ocidentalistas. Atuou ainda na revista *Sovremennik* (O Contemporâneo).

657 V.G. Belínski, Vzgliad na Russkuiu Literaturu 1847 goda (Um Olhar Sobre a Literatura Russa de 1847), *Pólnoe Sobránie Sotchinéni* (Obra Completa, v. 3: Artigos e Revistas 1843-1848), p.793. Tradução nossa. Doravante, as traduções não creditadas são de responsabilidade do autor do artigo.

658 Vladímir Soloviov (1853-1900), filósofo, teólogo, poeta e crítico, foi também um dos inspiradores do "renascimento" espiritual russo no início do século XX. Exerceu forte influência sobre a filosofia de N. Berdiáev, S. Bulgakov, P. Floriênski e sobre a poesia de A. Béli e A. Blok.

659 Petrachévtsi foi um grupo de intelectuais (entre eles, muitos escritores) que desde 1844 se reuniam em São Petersburgo, na casa de M.V. Butachévich-Petrachévski, entusiasmados com ideias de reformadores sociais como Robert Owen, Etienne Cabet, Proudhon. As discussões giravam em torno de assuntos como problemas sociais, restrições da censura, e eles sustentavam ideias humanistas, a necessidade da democratização e, principalmente, a liberação dos camponeses. Apenas alguns membros nutriam ideias revolucionárias. Em 1849, cerca de quarenta Petrachévtsi foram presos, sendo 21 condenados à morte. Posteriormente, a punição foi substituída por exílio e trabalhos forçados.

660 Publicado em 1847, *Os Trechos Escolhidos de Correspondência Com Amigos*, de Nicolai Gógol, decepcionou boa parte de seus admiradores.

661 V.G. Belínski, Pismó Gógolu (Carta Para Gógol), 3/15 jul. 1847, *Pólnoe Sobránie Sotchinéni* (Obra Completa), v. 2, p. 571-581.

662 O imperador Alexandre II realizou reformas em todas as esferas sociopolíticas da Rússia e foi chamado de Czar libertador; governou o país de 1855 até a sua morte em um atentado terrorista de 1881.

663 Gertsen (1812-1870) foi um escritor e ativista social russo. Cf. A.I. Gertsen, *Rúskaia Estétika i Krítika 40-50 godóv XIX véka* (Estética e Crítica Russa nos Anos de 1840 e 1850).

664 Ao contrário de escolas clássicas que ofereciam formação na área de humanas, nas escolas "realistas", parecidas com as atuais escolas técnicas, os alunos recebiam educação na área de ciências naturais e exatas.

665 Cidades na região sudoeste da Sibéria.

666 A.I.Gertsen, Literatura i Obschéstvennoe Mnénie posle 14 dekabria 1825 goda (A Literatura e a Opinião Pública Depois do Dia 14 de Dezembro de 1825), *Russkaia Estetika i Kritika 40-50 godov XIX veka*.

667 Nicolai Nekrássov (1821-1877), poeta, escritor e editor russo. Trabalhou nas importantes revistas da época *Otéchestvennie Zapíski* e *Sovreménnik*.

668 Faddiéi Bulgárin (1789-1859), escritor, editor e crítico literário, colaborou com a polícia política. Em 1825, fundou a revista política conservadora *Sévernaia Ptchelá* (A Abelha do Norte), na qual criticava alguns dos melhores escritores e poetas da época, como Gógol e Púschkin; no caso deste último, chegou a realizar uma verdadeira perseguição. Também polemizava com outros periódicos.

669 *Sévernaia Ptchelá*, n. 22, 26 fev. 1846. Disponível em: <http://www.biografia.ru>.

670 V.G. Belínski, Otvet "Moskvitiáninu", *Pólnoe Sobránie Sotchinéni*, p. 716-766. *Moskvitiánin* (O Moscovita) foi uma das principais revistas *eslavófilas*.

671 V.G. Belínski, Vzgliad na Russkuiu Literaturu 1847 goda, *Pólnoe Sobránie Sotchinéni* (Obra Completa), v. 8, p. 789.

672 Idem, Fisiológuia Peterburga (Fisiologia de São Petersburgo. Introdução), *Pólnoe Sobránie Sotchinéni*, v. 8, p. 377.

673 Ibidem, p. 384, grifo nosso. A citação revela uma diferença entre Escola Natural e naturalismo, como veremos adiante.

674 V.G. Belínski, O Rússkoi Póvesti i Povestiákh Gógolia (Sobre a Novela Russa e as Novelas de Gógol), op. cit., v. 1, p. 267.

675 N.I. Nadejdin (1804-1856), professor, crítico e jornalista, colaborou com revistas *Vestnik Evropi* e *Teleskop*. Adepto do realismo na literatura, polemizou com alguns dos principais escritores e poetas da época, tais como Aleksandr Púschkin.

676 E.A. Baratínski (1800-1844), um dos principais poetas russos do século XIX, amigo de Púschkin. Ambos poemas foram publicados em 1828 no mesmo livro.

677 N. Nadéjdin apud E.A. Baratínski, *Pólnoe Sobránie Sotchinéni* (Obra Completa), v. 2, p. 321n.

678 I. Medvédeva; E. Kupriánova, Kommentári (Comentários), em E.A. Baratínski, op. cit., v.

2, p. 319-320.

679 H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*.

680 A. Maurois, *Turgueniev e a Filosofia Russa*, p. 202.

681 Ibidem, p. 162-163.

682 Ibidem, p. 161.

683 *Otéchestvnenie Zapíski*, v. 158, p. 226-227.

684 *Véstnik Evrópi*, livros 7 e 8.

685 *Véstnik Evrópi* (O Mensageiro da Europa), n. 9.

686 Em russo, *Messager de L'Europe* significa *Véstnik Evrópi*. E. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 23-24.

687 J. McNair, Zolaizm in Rússia, *The Modern Language Review*, p. 451.

688 F.M. Dostoiévski, *Zapisnie Knijki* (Livros de Anotações), p. 56.

689 Esse ensaio foi escrito enquanto Dmítri Pisarev (1840-1868) estava preso por motivos políticos. O ensaio "Realisti" (Os Realistas) foi publicado pela primeira vez em: *Rússkoe Slóvo* (A Palavra Russa), n. 9-11. Disponível em: <http://az.lib.ru>.

690 I. Turguêniev, *Pais e Filhos*, p. 32.

691 V.N. Belopólski, *Dostoiévski i Positivism* (Dostoiévski e o Positivismo), p. 66.

692 Ibidem, p. 12.

693 F.M. Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, p. 25.

694 Nicolai Tchernichévski (1828-1889), crítico literário, escritor, filósofo e revolucionário democrata russo, colaborou com vários periódicos, inclusive *O Contemporâneo*. Junto a Gersten, foi fundador das ideias de *Naródnichestvo*. Em 1862, foi considerado pela polícia "o inimigo número um do Império Russo", preso e condenado ao exílio na Sibéria.

695 F.M. Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, p. 37.

696 Ibidem.

697 V.N. Belopólski, *Dostoiévski i Positivism*, p. 18.

698 E. Zola, O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro, p. 52-53.

699 V. Tolmatchióv, *Zarubejnaia Literatura kontsa XIX natchala XX*, p. 13.

700 F.M. Dostoiévski, Spiritism i Néchto o Tchertiákh (O Espiritismo e Algo Sobre Demônios), *Polnoe sobranie* (Obra Completa), v. 22, p. 33.

701 M.I. Pisarev, *Drama A.N. Ostróvski "Grozá" v russkoi kritike* (O Drama de A.N. Ostróvski, A Tempestade, na Crítica Russa). Disponível em: <http://az.lib.ru>.

702 V. Lakchín, *A.N. Ostróvski*, p. 495.

703 Ibidem, p. 493.

704 V. Nemiróvitch-Dântchenko, *Tvórtcheskoe nasledie* (Herança Artística), p. 325.

705 B. Schnaiderman, *Leão Tolstói*, p. 99

706 D. Merejkóvski, Relíguia Plóti i Relíguia Dúkha (A Religião da Carne e a Religião do Espírito), *Lev Tolstói i Dostoiévski* (Lev Tolstói e Dostoiévski).

707 B. Schnaiderman, *Leão Tolstói*, p. 90.

708 Idem, Posfácio, em L. Tolstói, *Felicidade Conjugal*, p. 116.

709 Y. Chevrel, *Le Naturalisme*, p. 31.

710 B. Schnaiderman, *Leão Tolstói*, p. 62.

711 Ibidem, p. 33.

712 E. Poliakóva, *Teatr Lvá Tolstogo* (Teatro de Lev Tolstói), p. 13.

713 "Eu estava convosco no Templo todos os dias e não pusestes as mãos sobre mim. Mas é a vossa hora, e o poder das Trevas" (Lucas 22:53). *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo: Paulus.

714 A. Zviérev; V. Tunimanov, *Liév Tolstói*, p. 735.

715 Konstantín Pobedonóstsev (1827-1907) foi político, jurista, professor e conselheiro do imperador Alexandre III. Desde 1872, foi membro do governo do Estado e, em 1880, nomeado procurador geral do Sínodo (órgão superior da Igreja Ortodoxa Russa).

716 L.N. Tolstói, Kommentarii k Dramaticheskie Prozivedenia 1968-1910 (Comentários às Obras Dramáticas), *Polnoie Sobranie Sotchinenii* (Obra Completa), v. 11, p. 494.

717 J.L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice, v. 1: Realism and Naturalism*, p. 32.

718 W.R. Maurer, *Understanding Gerhart Hauptmann*, p. 15.

719 A.P. Tchékhov, *Pisma Suvorninu* (Carta a Suvórin, Ialta, 27 março 1894), *Polnoe Sobranie Sochinenii i Pisem,* v. 12.

720 Aleksandr Róskin (1898-1941) foi um pesquisador que se dedicou aos estudos da obra de Anton Tchékhov.

721 A. Róskin, Zametki o Realisme Tchékhova (Notas Sobre o Realismo de Tchékhov), *A.P. Tchékhov: Stati i Ocherki* (A.P. Tchékhov: Artigos e Ensaios), p. 196.

722 Leonid Grossman (1888-1965) foi escritor e pesquisador de literatura russa.

723 L.P. Grossman, Naturalism Tchékhova (O Naturalismo de Tchékhov), em V. Gippius, *Ot Pushkina do Bloka* (De Púschkin a Blok), p. 294.

724 L.N. Tolstói, *Pólnoe Sobránie Sochinéni,* v. 72, p. 350.

725 I. Turguêniev, *Pérvoie Sobránie Písem* (Primeira Coletânea de Cartas), p. 508-509.

726 M. Górki, *Sobránie Sochinénii* (Obra Completa), v. 25, p. 308.

727 A. Maurois, *Turguêniev e a Filosofia Russa*, p. 195.

728 P. Boboríkin, Realnii Roman vo Frantsii (O Romance Real na França), *Otechestvennie Zapiski*, n. 6, p. 229-337; n. 7, p. 38-92.

729 Idem, Umeriét, Usnút (Morrer, Adormecer), *Véstnik Evrópi*, Livro I, p. 44-77.

730 *Naródnitchestvo*, que pode ser entendido como "populismo", foi uma doutrina e movimento sociopolítico que surgiu na segunda metade do século XIX, no meio intelectual russo. Suas ideias foram formuladas por A.I. Gertsen e desenvolvidas por N.G. Tchernichévski, que tinham como objetivo chegar ao socialismo sem passar pelo capitalismo. No seu ápice, *naródnitchestvo* levou milhares de jovens intelectuais para o campo, onde eles tentavam, sem sucesso, propagar suas ideias no meio dos camponeses. O movimento foi tão abrangente que influenciou praticamente toda a esfera da arte, inclusive a literatura.

731 A.V. Amfiteátrov; M.P. Artsibáchev, *Vozrojdenie*. n. 677, 10 abr. 1927.

732 P.D. Boboríkin, Sanin, *Sochinenia* (Obras), p. 156.

733 M. Artsibáchev, Sánin, *Pólnoe Sobránie Sochinéni,* v. 1, p. 79.

734 A. Biély, Simbolismo e Arte Contemporânea Russa, em A. Cavaliere; E. Vássina; N. Silva (orgs.), *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*, p. 249.

735 Biologismo é a interpretação do mundo físico ou do mundo humano por analogia com um organismo.

736 M. Artsibáchev, *Rasskazi: Zapiski Pisatelia* (Contos: Notas do Escritor), p. 262.

737 Idem, O Smerti Tchékhova (Sobre a Morte de Tchékhov), *Pólnoe Sobránie Sochinéni*, v. 3, p. 79.

738 *Literaturno-Esteticheskie Kontseptsii s Rossii Kontsa XIX – Nachala XX* (Conceitos Estético-Literários na Rússia do Século XIX e Início do Século XX), p. 284.

739 *Biúllieten Literatúri e Jízni* (Boletim de Literatura e Vida), n. 4, p. 134.

740 Rússkoie Zarubéjie, *Zolotáia Kníga Imigrátsii* (O Livro Dourado da Imigração), p. 28-31.

741 Zinaída Guíppius (1869-1945), escritora, poetisa e crítica literária, representante do Período de Prata. Esposa do escritor Dmítri Merejkóvski.

742 Escritor que geralmente publica seus trabalhos no âmbito político-social em periódicos. A maior parte dos escritores russos desde a década de 1840 eram publicitários.

743 A. Kraini, [Zinaída Guíppius], Jizn i Literatura (Vida e Literatura), *Novaia Jizn*, 1912, n. 11, p. 117.

744 M. Pavlova, *Fiódor Sologúb i Ego Dekadenstvo*, *Po povodu Stati "Ne Postídno li Bit Dekadéntom?"* (Fiódor Sologúb e seu Décadance. Sobre o artigo "Será Vergonhoso Ser Decadente?"). Disponível em: <http://sologub.lit-info.ru>.

745 N. Mínski, Zola e Eksperimentalni Roman (Zola e o Romance Experimental), *Mir Iskússtva*, n. 9-10, p. 252.

746 Amigo da época de universidade, M. Lopachev trabalhava numa escola e correspondia com Sologúb nos anos de 1880. Futuramente, eles pretendiam publicar uma obra conjunta usando esse material. O projeto não se concretizou.

747 F. Sologúb, *O Diabo Mesquinho*.

748 Ibidem, p. 117.

749 Ibidem, p. 8.

750 Ibidem, p.13.

751 Ibidem, p.14.

752 A. Tchebotarévskaia; F. Sologúb. Mélki Bess (O Pequeno Demônio), *Obrasovánie*, n. 7, p. 127.

753 M. Pávlova, Preodolevauchi Zolaism ili Russkoie Otrajenie Frantsuzskogo Simvolisma (Zolaísmo ou Reflexo Russo do Simbolismo Francês), *Rússkaia Literatúra*, n. 1, p. 215.

754 I. Zaliótni, Kriticheskie Besedi (Diálogos Críticos), *Rússkaia Besséda*, n. 3, p. 179.

755 F. Sologúb, *Ne Postídno li Bit Dekadéntom?* (Será Vergonhoso Ser Decadente?), IRLI (Instituto de Literatura Russa), fascículo 289, Op. 1, n. 376.

756 IRLI, fascículo 289, Op. 1, n. 538.

757 Evguêni Zamiátin (1883-1937) foi um escritor russo neorrealista.

758 E. Zamiátin, *Bélaia Liúbov. Rech, Proiznesénnaia na Iubiléinom Tchéstvovanii Sologúba 11 fev. 1924 goda* (O Amor Branco. O Discurso Durante a Celebração do Aniversário de Sologúb no dia 11 de fev. 1924), p. 81.

759 E.J. Hobsbawm, *A Era do Capital*, p. 352.

760 Ibidem, p. 353.

761 Ibidem, p. 401.

762 Iúli Aikhenváld (1872-1928) foi um crítico literário russo, tradutor de Schopenhauer.

763 I. Aikhenváld, Realism i Naturalism, *Literaturnaia Entsiklopedia: Slovar literaturnikh terminov*, v. 2.

764 "O interesse pela literatura francesa moderna era um traço central da vida cultural nos Estados Unidos na última década do século XIX e a popularidade de Zola é demonstrada pelas inúmeras traduções de seus romances e pelo fato de que até mesmo obras que ele não havia escrito foram publicadas sob seu nome." Cf. J. Tavernier-Courbin, The Call of the Wild and The Jungle: Jack London's and Upton Sinclair's Animal and Human Jungles, em D. Pizer (ed.), *American Realism and Naturalism*, p. 238.

765 Cf. D. Pizer (ed.), *The Literary Criticism of Frank Norris*.

766 R. Lehan, The European Background, em D. Pizer (ed.), *American Realism and Naturalism,* p. 62.

767 M. Bradbury, *The Modern American Novel*, p. 1-2.

768 Cf. D. Pizer, *American Realism and Naturalism*, p. 39.

769 P. Buhle; N. Schulman (eds.), *Wobblies*, p. 10.

770 L.J. Budd, The American Background, em D. Pizer, *American Realism and Naturalism*, p. 35.

771 T. Dreiser, *Sister Carrie*, p. 17. Tradução nossa.

772 M. Bradbury, op. cit., p. 10.

773 S. Crane, *Maggie: A Girl of the Streets and Other Stories,* p. 17-22. Tradução nossa.

774 D. Aaron, *Writers on the Left*, p. 178.

775 K. van Spanckeren, *Perfil da Literatura Americana*, p. 55.

776 T. Dreiser, op. cit., p. 115. Tradução nossa.

777 M. Bradbury, op. cit., p. 29-30.

778 M. Bradbury, op. cit., p. 18.

779 R. Lehan, The European Background, em D. Pizer (ed.), *American Realism and Naturalism,* p. 63.

780 R. Lehan, The European Background, em D. Pizer (ed.), *American Realism and Naturalism,* p. 65.

781 Cf. J. Tavernier-Courbin, The Call of the Wild and The Jungle: Jack London´s and Upton Sinclair´s Animal and Human Jungles, em D. Pizer (ed.), *American Realism and Naturalism*, p. 238.

782 Apud Jacqueline Tavernier-Courbin, The Call of the Wild and The Jungle: Jack London´s and Upton Sinclair´s Animal and Human Jungles, em D. Pizer (ed.), *American Realism and Naturalism*, p. 253.

783 Ibidem.

784 D. Aaron, op. cit., p. 151-152.

785 M.L. Bastos, Introducción, em E. Cambacérès, *Sin Rumbo*, p. 11.

786 R. de Diego, El Naturalismo em España, Introducción, em E. Pardo Bazán, *La Cuestión Palpitante*, p. 28-29.

787 M.C. Arambel-Guiñazú, Introducción, em M. Cabello de Carbonera, *Blanca Sol*, p. 21-22.

788 A. Ayllón, *El Peru ilustrado*, 7 jul. 1888, apud M.C. Arambel-Guiñazú, Introducción, em M. Cabello de Carbonera, *Blanca Sol*.

789 E. Pardo Bazán, *La Cuestión Palpitante*.

790 Idem, La moral, op. cit., p. 265.

791 E. Laguerre, Prólogo, em M. Zeno Gandía, *La charca*, p. XXIV.

792 N. Salvador, Eugenio Cambacérès, em P. Orgambide; R. Yahni (eds.), *Enciclopedia de la Literatura Argentina*, p. 112.

793 N. Jitrik, Cambaceres: Adentro y Afuera, *Ensayos y Estúdios de Literatura Argentina*, p. 37.

794 M. Lichtblau, A Century After: Eugenio Cambaceres' Sin rumbo (1885-1985), *La Chispa '85: selected proceedings*, p. 213-218.

795 E. Cambacérès, *Sin rumbo*, p. 206.

796 M. Zeno Gandía, *La Charca*, p. 8.

797 Ibidem, p. 18.

798 Ibidem, p. 202.

799 A. González, Puerto Rico, em D.W. Foster (ed.), *Handbook of Latin American Literature*, p. 561. González também considera complicada a relação entre as novelas de Zeno Gandía e o naturalismo francês em seu artigo "Manuel Zeno Gandía", publicado em C.A. Solé; M.I. Abreu (eds.), *Latin American Writers*, v. 2, p. 322-325. Dentre outras diferenças entre a ficção de Zola e a de Zeno Gandía, González observa que o primeiro apoia-se nas ciências biológicas, enquanto o segundo favorece metáforas derivadas da física.

800 M.C. Arambel-Guiñazú, Introducción, em M. Cabello de Carbonera, *Blanca Sol*, p. 14. Deve-se observar que, em Zola, a tendência a retratar situações de extrema degradação provocou objeções não apenas presumivelmente em culturas católicas e mais conservadoras,

mas também na França, onde Zola era acusado de sensacionalismo.

801 M. Cabello de Carbonera, op. cit., p. 211.

802 M.C. Arambel-Guiñazú, Introducción, em M. Cabello de Carbonera, op. cit., p. 21-24.

803 M. Cabello de Carbonera, op. cit., p. 33.

804 N. La Greca, New Models for New Women, *Rewriting Womanhood*, p. 112-113. O ensaio inteiro, no qual La Greca discute que *Blanca Sol*, apesar do vilão na trama da novela, manifesta uma qualidade potencialmente válida da ação feminina que precisa ser orientada e canalizada por meio de educação adequada para meninas, consta das páginas 102-123.

805 M.C. Arambel-Guiñazú, Introducción, em M. Cabello de Carbonera, op. cit., p. 17-21.

806 F. Gamboa, *Santa*, p. 121.

807 Ibidem, p. 130.

808 Ibidem, p. 326.

809 Ibidem, p. 327.

810 J. Sedycias, Beyond Naturalism, *The Naturalistic Novel of the New World*, p. 61-96.

811 M. Glantz, Santa y la Carne, *La Lengua en la Mano*, p. 47.

812 B. Lillo, El Grisú, *Sub Terra*, p. 25-26.

813 Ibidem, p. 26.

814 Ibidem, p. 45.

815 Idem, Juan Fariña, *Sub Terra*, p. 95-108.

816 J. de Viana, Triunfo Amargo, *Yuyos*, p. 77-79.

817 Idem, Por la Petiza Lobuna, op. cit., p. 102.

818 M.I. Lichtblau, Manuel Gálvez, em C.A. Solé; M.I. Abreu (eds.), *Latin American Writers*, v. 2, p. 585.

819 M. Gálvez, *Nacha Regules*, p. 69.

820 N. Jitrik, Los Desplazamientos de la Culpa en las Obras "Sociales" de Manuel Gálvez, *Ensayos y Estudios de Literatura Argentina*, p. 71.

821 M.I. Lichtblau, *Manuel Gálvez*, p. 77.

822 J. Icaza, *Huasipungo*, p. 94.

823 E. Zola, Préface, *La Fortune des Rougon*, p. 35. Tradução nossa.

824 J.R. Faria, A Recepção de Zola e do Naturalismo nos Palcos Brasileiros, em L. Perrone-Moisés (org.), *IV Jornada de Estudos Brasil-França*, p. 29.

825 G. Freyre, *Ordem e Progresso*, p. 277.

826 A. Caminha apud L. Hallewell, *O Livro no Brasil*, p. 189.

827 A. Azevedo apud M. Meyer, *Folhetim*, p. 307.

828 G. Ramos, *Infância* (*Memórias*), p. 228.

829 B. Broca, *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas*, p. 123.

830 Machado de Assis, O Ideal do Crítico, *Obra Completa,* v. 3, p. 1101-1104.

831 Ibidem, p. 1205.

832 Ibidem, p. 1103.

833 Cf. J.L. Nascimento, *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX*.

834 Machado de Assis, O Primo Basílio, Romance do sr. Eça de Queirós, Porto, 1878, op. cit., v. 3, p. 1233.

835 E. de Queirós, Nota da Segunda Edição, *O Crime do Padre Amaro*, p. IX.

836 Para mais esclarecimentos quanto às datas da obra francesa e da portuguesa, ver A. Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, p. 19-26.

837 Machado de Assis, O Primo Basílio, Romance do sr. Eça de Queirós, Porto, 1878, op. cit., v. 3, p. 1236.

838 Ibidem, p. 1233.

839 Ibidem, p. 1236.

840 Hipótese que é, curiosamente, oposta àquela expressa por Zola, no prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin*: "Em *Thérèse Raquin,* quis estudar temperamentos e não caracteres. Aí está o livro inteiro. Escolhi personagens soberanamente dominados por seus nervos e sangue,

desprovidos de livre-arbítrio, arrastados a cada ato da vida pelas fatalidades da carne.” E. Zola, Préface de la deuxième édition, *Thérèse Raquin*, p. 59. Tradução nossa.

841 J. de Alencar, em carta posfácio a *Senhora* chama a atenção para o fato de a sociedade fluminense não comportar a complexa teia de relações presente na vida francesa. Cf. J. de Alencar, *Iracema/ Senhora*, p. 186-187.

842 À guisa de exemplo, vejamos como Zola caracteriza, em *Thérèse Raquin*, a personagem epônima: “Quando ela estava só, na relva, à beira d’água, deitava-se de bruços como um animal, com os olhos negros e largos, o corpo tenso, pronto para saltar.” E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 73. Tradução nossa.

843 Machado de Assis, O Primo Basílio, Romance do sr. Eça de Queirós, Porto, 1878, op. cit., v. 3, p. 1237.

844 Ibidem.

845 “Uma imensa tropa de literatos está interessada em guindar às nuvens Walter Scott e sua fatura. A roupa e o colar de cobre de um servo da Idade Média são mais fáceis de descrever que os movimentos do coração humano.” Stendhal, “Walter Scott et la Princesse de Clèves”, em H. Coulet (dir.), *Idées sur le roman*, p. 248. Tradução nossa. No mesmo diapasão crítico, é interessante notar que, já em 1863, Machado, ao comentar o romance histórico do autor português B. Pinheiro, *Sombras e Luz*, indica certa superficialidade no trabalho de criação dos caracteres.

846 Machado de Assis, O Primo Basílio, Romance do sr. Eça de Queirós, Porto, 1878, op. cit., v. 3, p. 1237.

847 Ibidem, p. 1239.

848 Machado de Assis, Notas Semanais, op. cit., v. 4, p. 433.

849 Idem, Balas de Estalo, op. cit., v. 3, p. 481.

850 Ibidem, p. 532.

851 Machado de Assis, A Semana, op. cit., v. 4, p. 1066.

852 Ibidem, p. 1107.

853 Ibidem, p. 1247.

854 Cf. A. Coutinho (org.), *Obra Crítica de Araripe Jr.*

855 S. Dinarte, *Estudos Críticos por Sylvio Dinarte*, p. 4.

856 S. Romero, Sobre Emile Zola, em A. Candido (org.), *Sílvio Romero: Teoria, Crítica e História Literária*, p. 97.

857 Idem, Movimento Espiritual do Brasil no Ano de 1888 (Retrospecto Literário e Científico), em A. Candido (org.), op. cit., p. 116.

858 Cf. *O Enigma de Capitu*, p. 166-177.

859 *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les étaits de santé et de maladie du système nerveux...* (Tratado Filosófico e Fisiológico da Hereditariedade Natural nos Estados de Saúde e Doença do Sistema Nervoso), publicado em Paris, em 1847 (primeiro tomo) e 1850 (segundo tomo). Zola teria tido o primeiro contato com tais ideias a partir de *L'Amour* (O Amor, 1859), de Michelet, onde, já na introdução, seguindo o doutor Lucas, o grande historiador afirma que "a viúva dá frequentemente ao segundo esposo filhos que se parecem com o primeiro". J. Michelet, *L'Amour*, p. 17. Tradução nossa.

860 Cf. P.M.F. Calheiros, *Du naturalisme au symbolisme*, em que, de modo cabal e honesto, o autor, após alentada pesquisa, afirma não haver prova concludente do conhecimento da obra francesa por Machado de Assis.

861 Cf. G.P. Passos, *Capitu e a Mulher Fatal*.

862 E. Zola, *Thérèse Raquin suivi de Madeleine Férat*, p. 245. Tradução nossa.

863 É o caso de *Bouvard et Pécuchet* (iniciado em 1874, publicado em 1881), de G. Flaubert, *A Rebours* (Às Avessas, 1884), de J.K. Huysmans, e *A Cidade e as Serras* (1901), de E. de Queirós, escrito a partir da ideia do conto "Civilização", de 1892, entre outros.

864 Machado de Assis, Esaú e Jacó, op. cit., v. 1, p. 1210-1211.

865 E. Zola, *Nana*, p. 439. Tradução nossa.

866 Idem, *L'Assommoir*, p. 82. Tradução nossa.

867 Idem, *Germinal*, p. 418. Tradução nossa. As metáforas não faltam. Nana, por exemplo, é comparada a uma "galinha gorda", a personagem de *L'Assommoir*, madame Lerat (o próprio nome evoca a palavra "rato"), assemelha-se, em certo momento, a um "cachorro magro saindo da água". Talvez o momento mais expressivo esteja na passagem em que Nana vai assistir a uma

corrida de cavalos, em que a égua ganhadora se chama exatamente Nana.

868 Machado de Assis, Memórias Póstumas de Brás Cubas, op. cit., v. 1, p. 667.

869 Ibidem, p. 757.

870 Machado de Assis, Quincas Borba, op. cit., v. 1, p. 764.

871 Cf. H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*; D. Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*.

872 O folhetim *Memórias de um Condenado* circulou no jornal *A Gazetinha* de 1o de janeiro de 1882 a 7 de junho de 1882, passando a se intitular *A Condessa Vésper* na edição em livro. O folhetim *Mistério da Tijuca* saiu na *Folha Nova* de 23 de novembro 1882 a 18 de fevereiro de 1883 e foi rebatizado como *Girândola de Amores*. O romance *Filomena Borges* ganhou estampa na Gazeta de Notícias entre 10 de novembro de 1883 e 13 de fevereiro de 1884. *O Coruja* foi publicado nos rodapés de *O País* de 2 de junho de 1885 a 12 de outubro de 1885. Sob o pseudônimo de Victor Leal, Aluísio Azevedo publicou na *Gazeta de Notícias* o folhetim *A Mortalha de Alzira*, de 13 de fevereiro de 1891 a 24 de março de 1891.

873 Cf. M. Marques Jr., *Da Ilha de São Luís aos Refolhos de Botafogo*.

874 A. Azevedo, Onde o Autor Põe o Nariz de Fora, *Mistério da Tijuca*.

875 A. Azevedo apud M. Marques Jr., op. cit., p. 193.

876 Para uma seleta da recepção crítica, consultar A. Azevedo, *Ficção Completa, v. 1*, p. 55-128.

877 Ibidem, p. 83.

878 Cf. R. de Menezes, *Aluísio Azevedo: Uma Vida de Romance*; J.-I. Mérian, *Aluísio Azevedo: Vida e Obra* (*1857-1913*).

879 J.-I. Mérian, op. cit.

880 Y. Chevrel, La Diffusion du naturalisme, *Le Naturalisme*.

881 L. Zanith, Emílio Zola, *Revista Americana*, 14 set. 1878, p. 13.

882 Cf. A. de Carvalho, Naturalismo no Brasil, *Esboços Literários*.

883 A. Motta, Aluísio Azevedo: Bibliografia e Notícia Biográfica, *Vultos e Livros*, p. 81-95; A. de Carvalho, Naturalismo no Brasil, op. cit.

884 Cf. J. Montello, Como Aluísio se Fez Romancista, *Histórias da Vida Literária*.

885 Idem, *Aluísio Azevedo e a Polêmica d'O Mulato*.

886 A propósito das versões d'*O Mulato,* cf. J.-I. Mérian, op. cit.; M. Marques, op. cit.

887 Cf. C.J. de O. Santos, *Padres, Beatas e Devotos*.

888 Os fragmentos do romance circularam na *Folha Nova*, entre 5 de março de 1883 e 20 de maio de 1883. Quanto à circulação do primeiro fascículo, ganhou nota na *Gazeta de Notícias* de 20 de junho de 1883.

889 "Casa de Pensão" por Araripe Jr., em 27 de maio de 1884, *Gazeta de Notícias*, 2 jun. 1884, p. 1.

890 "Casa de Pensão", *Gazeta da Tarde*, 4 jun. 1884, p. 2.

891 J.-I. Mérian, op. cit., p. 485.

892 Cf. L.F. Vaz, *Modernidade e Moradia*.

893 Cf. F. Süssekind, *Tal Brasil, Qual Romance?*

894 A Construção da Histeria Feminina em Aluísio Azevedo, em I. Junqueira, *Escolas Literárias no Brasil,* p. 425-445.

895 Ibidem.

896 Hipótese levantada por L.M. Pereira, *História da Literatura Brasileira*.

897 A. Azevedo, *A Semana*.

898 J.R. Faria, O Naturalismo, *Ideias Teatrais*, p. 187-261.

899 *O Discurso e a Cidade*, p. 123-152.

900 Cf. S. Brayner, *A Metáfora do Corpo no Romance Naturalista*.

901 Cf. G.S. Ribeiro, Por Que Você Veio Encher o Pandulho Aqui?, *Análise Social*, v. 29, n. 127, p. 631-654.

902 Cf. L.F. Vaz, Notas Sobre o Cabeça de Porco, *Revista Rio de Janeiro*, v. 1, n. 2, p. 30-1.

903 Note-se que o encanto de Jerônimo pelos movimentos sensuais de Rita Baiana reproduz, com índices tropicais, o fascínio que as mulheres do Oriente exerceram no imaginário europeu, a exemplo de Flaubert, como tão bem demonstrou E. Said, *Orientalismo*.

904 O excelente estudo de Mário Praz deixou clara a passagem do mito de Eva à metáfora da mulher fatal durante o romantismo. M. Praz, *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*.

905 Cf. L. Mendes, *O Retrato do Imperador*.

906 Ibidem.

907 A.M.R. Fanini, Livro de Uma Sogra, *Os Romances-Folhetins de Aluísio Azevedo*.

908 A respeito da popularidade da ficção que surgiu na esteira do naturalismo, cf. A. El Far, *Páginas de Sensação*.

909 J.A. Irmão, *Julio Ribeiro*.

910 A. Alonso, Ideias em Movimento; R. Ventura, Estilo Tropical.

911 M.T. Chaves de Mello, *A República Consentida*.

912 M. Bandeira, Centenário de Julio Ribeiro, em J. Ribeiro, *A Carne*, p. 351.

913 J. Ribeiro, *Cartas Sertanejas*, p. 122.

914 Ibidem, p. 94.

915 J. Ribeiro, *Procelárias*, p. 34.

916 Ibidem.

917 J.J. de S. Freitas; J. Ribeiro, *Uma Polêmica Célebre*, p. 35.

918 A. Lins, Sagas de Dois Naturalistas: Aluísio Azevedo e Julio Ribeiro, *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 217.

919 D. Baguley, *Naturalist Fiction*.

920 E. Zola, *Do Romance*, p. 41.

921 D. Baguley, op. cit.

922 A. Pujol, A Carne de Julio Ribeiro, em J. Ribeiro, *A Carne*, p. 324.

923 O. de Andrade, Dois Emancipados: Julio Ribeiro e Inglês de Sousa, A.B. de Hollanda (org.), *O Romance Brasileiro* (*de 1752 a 1930*), p. 177.

924 D. Baguley, op. cit., p. 190.

925 J. Verissimo, *Estudos Brasileiros Série 2*, p. 21.

926 J.J. de S. Freitas; J. Ribeiro, *Uma Polêmica Célebre*, p. 44.

927 Ibidem, p. 110.

928 Ibidem, p. 136.

929 J. Verissimo, *Estudos Brasileiros Série 2*, p. 20.

930 J. Ribeiro, *A Carne*, p. 199.

931 Idem, *Procelárias*, p. 39.

932 E. Zola, *Do Romance*, p. 47.

933 P.P.G.F. Catharina, *Quadros Literários Fin-de-Siècle*, p. 58.

934 J. Ribeiro, *A Carne*, p. 139.

935 Ibidem, p. 174.

936 Ibidem, p. 117.

937 D. Baguley, op. cit.

938 J. Ribeiro, *Procelárias*, p. 63.

939 L. Ivo, O Olhar Clandestino de Julio Ribeiro, *A República da Desilusão*, p. 70.

940 P.P.G.F. Catharina, op. cit., p. 62.

941 A. Pujol, A Carne de Julio Ribeiro, em J. Ribeiro, *A Carne*, p. 330.

942 J.B. Broca, *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas*, p. 107.

943 E.V. da Costa, *Da Monarquia à República*.

944 M. Bulhões, Leituras de um Livro Obsceno, em J. Ribeiro, *A Carne*, p. 36.

945 J.B. Broca, op. cit., p. 103.

946 A. Caminha, *Tentação / No País dos Ianques*, p. 130.

947 S. de Azevedo, *Adolfo Caminha: Vida e Obra*.

948 J.F. Saboia Ribeiro, *Roteiro de Adolfo Caminha*.

949 G. Penalva, "Adolfo Caminha", *Subsídios Para a História Marítima do Brasil*, p. 452.

950 A. Caminha, *No País dos Ianques*, p. 131.

951 J.G. da Frota Pessoa, "Adolfo Caminha", *Crítica e Polêmica.*

952 Ibidem, p. 230.

953 J.F. Saboia Ribeiro, *O Romancista Adolfo Caminha*.

954 A. Caminha, *Cartas Literárias*, p. 86.

955 J.G. Frota Pessoa, op. cit.,p. 226.

956 C.E. Bezerra, *Adolfo Caminha: Um Polígrafo na Literatura Brasileira do Século XIX* (*1885-1897*), p. 23.

957 A. Caminha, *Cartas Literárias*, p. 121.

958 R. Howes, Raça e Sexualidade Transgressiva em *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha, *Graphos*, v. 7, n. 2/1, p. 186.

959 V. Cavalcanti, O Enjeitado Adolfo Caminha, em A.B. de Hollanda (org.), *O Romance Brasileiro* (*de 1752 a 1930*), p. 179.

960 J.R. Tinhorão, *A Província e o Naturalismo*.

961 P. Nava, *Baú de Ossos*.

962 G. Cardoso, *Padaria Espiritual*, p. 34.

963 A. Caminha, *Cartas Literárias*, p. 131.

964 Idem, *A Normalista*, p. 188.

965 C.E. Bezerra, op. cit.

966 J.F. Saboia Ribeiro, op. cit., p. 69.

967 A. El Far, *Páginas de Sensação*.

968 D.W. Foster, Adolfo Caminha's *Bom-Crioulo*: A Founding Text of Brazilian Gay Literature, *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing.*

969 A. Caminha, *Bom-Crioulo*, p. 30.

970 G. Penalva, "Adolfo Caminha", op. cit., p. 456.

971 L.M. Pereira, *Prosa de Ficção* (*de 1870 a 1920*), p. 174.

972 A. Caminha, *Cartas Literárias*, p. 31.

973 Idem, *Cartas Literárias*, p. 34.

974 P.P.G.F. Catharina, Revendo o Naturalismo, em C.M.M. de Mello; P.P.G.F. Catharina (orgs.), *Cenas da Literatura Moderna.*

975 J. Verissimo, *Estudos Brasileiros Série 2*, p. 27.

976 Machado de Assis, O Primo Basílio, *Crítica Literária*, p. 157.

977 S. Romero, Retrospecto Literário (1888), *História da Literatura Brasileira, v. 5*, p. 1634.

978 L.M. Pereira, *Prosa de Ficção* (*de 1870 a 1920*), p. 171.

979 A. Caminha, *A Normalista*, p. 71.

980 D. Baguley, op. cit.

981 A. Caminha, Um Livro Condenado, *A Nova Revista*, n. 2, p. 42.

982 Idem, *Cartas Literárias*, p. 73.

983 Idem, Um Livro Condenado, op. cit., p. 41.

984 Idem, *Cartas Literárias*, p. 117.

985 J.F. Saboia Ribeiro, *Roteiro de Adolfo Caminha*.

986 A. Caminha, *Tentação/No País dos Ianques*, p. 119.

987 L. Mendes, *O Retrato do Imperador*; Idem, As Ruínas da Homossexualidade, *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1.

988 A. Caminha, *A Normalista*, p. 217.

989 Idem, *Tentação/No País dos Ianques*, p. 22.

990 Ibidem, p. 70.

991 Ibidem, p. 100.

992 S. de Azevedo, op. cit.

993 J.F. Saboia Ribeiro, *Roteiro de Adolfo Caminha*.

994 G. Penalva, “Adolfo Caminha”, op. cit., p. 403.

995 A. Caminha, *Tentação/No País dos Ianques*, p. 139.

996 Ibidem, p. 173.

997 G. Penalva, "Adolfo Caminha", op. cit., p. 387.

998 A. Caminha, *Tentação/No País dos Ianques*, p. 117.

999 L.M. Pereira, op. cit., p. 171.

1000 A. Caminha, *Bom-Crioulo*, p. 23.

1001 V. Cavalcanti, O Enjeitado Adolfo Caminha, em A.B. de Hollanda (org.), *O Romance Brasileiro* (*de 1752 a 1930*), p. 189.

1002 A. Caminha, *Bom-Crioulo*, p. 61.

1003 Ibidem, p. 35.

1004 A. Caminha, *Cartas Literárias*, p. 174.

1005 J.B. Broca, op. cit.

1006 A. Caminha, *Tentação/No País dos Ianques*, p. 97.

1007 Ibidem, p. 66.

1008 Ibidem, p. 98.

1009 Ibidem, p. 103.

1010 A. Caminha, *Bom-Crioulo*, p. 42.

1011 Idem, *A Normalista*, p. 39.

1012 Idem, *Tentação/No País dos Ianques*, p. 120.

1013 Idem, Um Livro Condenado, op. cit., p. 41.

1014 M. Foucault, O Que é um Autor? *Estética*.

1015 A. Caminha, Um Livro Condenado, op. cit., p. 42.

1016 Idem, *Bom-Crioulo*, p. 36.

1017 Ibidem, p. 47.

1018 Ibidem, p. 79.

1019 Ibidem, p. 57.

1020 Ibidem, p. 35.

1021 Ibidem, p. 86.

1022 A. Caminha, Um Livro Condenado, op. cit., p. 42.

1023 Idem, *Cartas Literárias*, p. 37.

1024 Ibidem, p. 66.

1025 A. Caminha, *Cartas Literárias*, p. 18.

1026 Ibidem, p. 154.

1027 Ibidem, p. 28.

1028 Ibidem, p. 67.

1029 Ibidem, p. 28.

1030 R. Howes, Raça e Sexualidade Transgressiva..., op. cit., p. 186.

1031 A. Caminha, *Cartas Literárias*, p. 156-157.

1032 Idem, *Bom-Crioulo*, p. 102.

1033 L.M. Pereira, *Prosa de Ficção* (*de 1870 a 1920*), p. 157.

1034 O. Schneider; M.R. de A. Toledo, Circulação e Apropriação de Modelos Pedagógicos, *Horizonte*, v. 26, n. 1.

1035 W. Martins, *História da Inteligência Brasileira*, v. 3, p. 504-510.

1036 J. do Rio, *O Momento Literário*, p. 160.

1037 H. Arendt, *O Que É a Política?*

1038 L. Mendes, O Copeiro de Aluísio Azevedo, em V.L.C. Lage (org.), *Literatura, Crítica e Cultura, v. 2.*

1039 E.P. Bueno, Brazilian Naturalism and the Politics of Origin, *MLN*, v. 107, n. 2.

1040 Lira Neto, Introdução, em R. Teófilo, *A Fome*, p. 9.

1041 A. Candido, *O Romantismo no Brasil*, p. 60.

1042 Ibidem, p. 66-67. Lembremo-nos também das contribuições de Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899), com *Inocência*, romance de 1872 e de João Franklin da Silveira Távora (1842-1888), com os romances *O Cabeleira*, de 1876; *O Matuto*, de 1878 e *Lourenço*, de 1881.

1043 T. de Ataíde, *Introdução à Literatura Brasileira*, p. 183.

1044 Ibidem.

1045 W. Martins, Regionalistas, Regionalismos, *Pontos de Vista,* v. 11, p. 3.

1046 Ibidem, p. 3.

1047 O romantismo muito contribuiu para a criação de uma temática brasileira, entre elas a do regionalismo como marca da nossa identidade nacional; foi um momento em que, sem o domínio do espaço do território, optou-se por um fundo de natureza exuberante para histórias envoltas em conflitos de paixões ambientadas no interior do país. O realismo organizou suas narrativas em torno de tipos, costumes e situações próprios do mundo rural, num cenário que não é mais a vastidão genérica dos românticos, mas paisagens regionais que vão constituindo o espaço típico da literatura regional. O que bem notamos na passagem do romantismo para o realismo no interior do ideário regionalista é que o homem do campo, sua personagem, que de início é objeto das narrativas, passará a ser o seu sujeito.

1048 J.A. Castello, *Método e Interpretação*, p. 64. No trecho, o autor reflete sobre a unidade de um movimento histórico-literário, seu espírito, seus condicionamentos na versão do fato literário e as atitudes estéticas comuns, entre seus autores, seus propositores, e que redundam num movimento.

1049 Ibidem, p. 40.

1050 T. de Ataíde, *Introdução à Literatura Brasileira*, p. 182.

1051 M.C. Lustosa Costa, Teorias Médicas e Gestão Urbana, *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, p. 70.

1052 Lira Neto, Introdução, em R. Teófilo, *A Fome*, p. 10.

1053 Ibidem, p. 8.

1054 R. Teófilo, *A Fome*, p. 141.

1055 Os jornais brasileiros do final do século XIX – *Jornal do Comércio*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo*, *A Gazeta* – publicaram, de forma rotineira, tal categoria de notícia pautada

por jornais franceses da época, em que eram informados os incidentes marcantes: mortes, acidentes, suicídios, catástrofes.

1056 R. Barthes, Estrutura da Notícia, *Crítica e Verdade*, p. 53.

1057 Ibidem, p. 66.

1058 V. Hugo, *Do Grotesco e do Sublime*, p. 25.

1059 Ibidem, p. 33.

1060 Ibidem, p. 25.

1061 R. Teófilo, *A Fome*, p. 52.

1062 Ibidem, p. 53.

1063 Ibidem, p. 158.

1064 R. Teófilo, *Os Brilhantes*, p. 227.

1065 Ibidem, p. 71-72.

1066 Ibidem, p. 76.

1067 Ibidem, p. 68.

1068 W. Martins, Regionalistas, Regionalismos, *Pontos de Vista,* v. 11, p. 177.

1069 A. Coutinho, Nota Preliminar, em R. Teófilo, *Os Brilhantes*, p. 7-8.

1070 A. Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 217.

1071 J.A. Castello, *A Literatura Brasileira*, p. 408.

1072 F. de Carvalho, Apresentação, em F.P. Carvalho, *A Natureza na Literatura Brasileira*, p. 9.

1073 R. Teófilo, *Scenas e Typos*, p. 130.

1074 Ibidem, p. 22.

1075 S. de Azevedo, *A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará*, p. 259.

1076 G. Barroso, Prefácio, em D. Olímpio, *Luzia-Homem*, p. 9.

1077 Ibidem, p. 15.

1078 A. Coutinho, Apresentação, em D. Olímpio, op. cit., p. 5.

1079 Ibidem, p. 6.

1080 L.M. Pereira, Três Romancistas Regionalistas, em A.B. de Hollanda (org.), *O Romance Brasileiro* (*de 1752 a 1930*), p. 113.

1081 D. Olímpio, op. cit., p.77-78.

1082 L.M. Pereira, *História da Literatura Brasileira*, p. 208.

1083 Ibidem, p. 205.

1084 J.O. de Oliveira, *História Breve da Literatura Brasileira*, p. 95.

1085 G. Barroso, Prefácio, em D. Olímpio, op. cit., p. 10.

1086 J. Lins do Rego, Gordos e Magros, *Ensaios*, p. 167-168.

1087 A. Lins, *História Literária de Eça de Queirós*, p. 56.

1088 J.M. de Eça de Queirós, *Contos*, p. 73.

1089 Ibidem, p. 68-70.

1090 Ibidem, p. 73.

1091 A. Lins, op. cit., p. 56.

1092 Ibidem, p. 58.

1093 L.M. Pereira, Três Romancistas Regionalistas..., em A.B. de Hollanda (org.), op. cit., p. 113.

1094 E. Portella, O Realismo Sem Adjetivos, em I. Junqueira (org.), *Escolas Literárias no Brasil, t. 1*, p. 357.

1095 Ibidem, p. 358.

1096 E. Staiger, *Conceitos Fundamentais de Poética*, p. 102.

1097 Ibidem, p. 102.

1098 E. Portella, op. cit., p. 359.

1099 M.O. Paiva, *Obra Completa*, p. 12.

1100 Ibidem, p. 120-121.

1101 E. Sapir, *A Linguagem*, p. 217.

1102 De acordo com pesquisa e notas de R.M. Pinto, Dona Guidinha do Poço, em M.O. Paiva, *Obra Completa*, p. XXV: "O assunto deste romance – os amores clandestinos de Margarida Reginaldo de Oliveira Barros, a dona Guidinha do Poço, e Secundino, sobrinho do marido, e as suas consequências dramáticas: assassínio do marido e prisão dos criminosos – foi transposição de fatos reais, acontecidos em 1853, na cidade de Quixeramobim. O historiador Ismael Pordeus assim o comprovou, depois de rigorosa pesquisa documental. O paralelismo das duas versões, a real e a do romance, estabelecido pelo historiador, não nos deixa dúvidas: o romancista teve em mãos os mesmos documentos e extraiu deles só o que lhe parecera pertinente, para a reelaboração do drama, em termos estritamente ficcionais."

1103 E. Sapir, op. cit., p. 219.

1104 Podemos entender o conceito de ambientação como lugares do discurso que, diante da presença de narrador e personagens, sustentam determinados ambientes responsáveis pela acomodação da narrativa.

1105 Tais contos encontram-se dispostos por Rolando Morel Pinto no volume que organizou e reuniu as obras completas de Manuel de Oliveira Paiva, registrado em nossas referências bibliográficas.

1106 J.M. Gomes de Almeida, *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro* (*1857-1945*), p. 187.

1107 S. de Azevedo, *A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará*, p. 217.

1108 Trata-se de um termo da autoria de N. Mello e Souza. Cf. Realismo e Naturalismo, em I. Junqueira (org.), *Escolas Literárias no Brasil,* t. 1, p. 420.

1109 T. de Ataíde, Uma Revelação, em J.A. Almeida, *A Bagaceira*, p. xxxix.

1110 Ibidem, p. xc.

1111 J.A. Almeida, op. cit., p. xcii.

1112 Se muito, esse aluno poderia citar ainda dois títulos para os quais nossa historiografia literária algumas vezes reivindicou o crédito do próprio início do naturalismo no Brasil, os romances *O Cacaulista* e *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa, no lugar de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo.

1113 H. de Carvalho, *O Cromo*, p. 85.

1114 A. de Azevedo, *O Homem*, p. 59.

1115 *Hortência*, p. 78.

1116 *Livro de uma Sogra*, p. 125.

1117 *A Carne*, p. 37.

1118 *O Cromo*, p. 58.

1119 Ibidem, p. 344.

1120 *O Urso*, p. 99.

1121 *O Simas*, p. 124.

1122 S. Romero, *Novos Estudos de Literatura Contemporânea*, p. 114-122.

1123 J. Veríssimo, *Últimos Estudos de Literatura Brasileira*, p. 133-139; *História da Literatura Brasileira*, p. 358-359.

1124 *História da Literatura Brasileira*, (Primeiro Milheiro), p. 358-359.

1125 M. de Andrade, "O Ateneu", *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 235-236.

1126 A. Coutinho (org.), *Obras Críticas de Araripe Jr.*, v. 3, p. 257-264.

1127 Ibidem.

1128 L. Ivo, *O Universo Poético de Raul Pompeia*.

1129 A. Grieco, *Evolução da Prosa Brasileira*, p. 79-81.

1130 E. Gomes, "Raul Pompeia", em A. Coutinho (org.), *A Literatura no Brasil*, v. 2, p. 109-118.

1131 X. Placer, O Impressionismo na Ficção, em A. Coutinho (org.), *A Literatura no Brasil*, v. 4, p. 167-172.

1132 A. Coutinho, Do Realismo ao Impressionismo, *Introdução à Literatura no Brasil*, p. 222-230.

1133 S. Brayner, Raul Pompeia e a Aprendizagem do Mal, *Labirinto do Espaço Romanesco*.

1134 M. Moisés, "Raul Pompeia", *História da Literatura Brasileira*, p. 417-433.

1135 A. Bosi, *Céu, Inferno*, p. 51-86.

1136 L. Perrone-Moisés (org.), *O Ateneu: Retórica e Paixão*.

1137 R. Pompeia, *O Atheneu* (*Chronica de Saudades*), p. 158. As demais citações do romance serão feitas a partir dessa edição.

1138 Ibidem, p. 187.

1139 Ibidem, p. 265.

1140 Ibidem, p. 265-266.

1141 Ibidem, p. 262.

1142 Ibidem, p. 265.

1143 Ibidem.

1144 Ibidem, p. 258.

1145 Ibidem, p. 260.

1146 Ibidem, p. 265.

1147 A. Azevedo, *O Homem*, p. 123.

1148 Ibidem, p. 37.

1149 O presente estudo foi escrito a partir de outros três: "Um Tema em Busca de um Escritor", de J. Guinsburg; "*Os Sertões*: Um Livro Vingador", de João Roberto Faria; "Natureza Vista por um Temperamento", de Luiz Henrique Soares.

1150 R. Ventura, Memória Seletiva: À Frente da História, *Cadernos de Literatura Brasileira – Euclides da Cunha*, p. 15.

1151 Apesar de Constant ser um positivista heterodoxo, contrário aos chamados "ortodoxos" do Apostolado Positivista fundado por Miguel Lemos e Raimundo Teixeira Leite.

1152 *Estudos de Literatura Brasileira: 5ª Série*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977, p. 45.

1153 Apud O. de S. Andrade, *História e Interpretação de "Os Sertões"*, p. 173.

1154 José Celso Martinez Correa, *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 130.

1155 L.M. Bernucci, Prefácio, *Os Sertões*, p. 17.

1156 *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 102.

1157 Ibidem, p. 89.

1158 *Os Sertões*, p. 105-106.

1159 *Folha de S.Paulo*, 3 de novembro de 1996, Caderno "Mais", p. 4.

1160 "Apoteose" era o nome que se dava ao último quadro das revistas de ano, um gênero teatral que foi bastante apreciado no Brasil do final do século XIX. A característica principal da apoteose era a sua grandiosidade, o fato de ser um espetáculo para os olhos. Geralmente era um quadro estático, criado pelo cenógrafo para exaltar uma ideia contida na peça, uma personalidade, um acontecimento etc. Na revista *O Homem*, por exemplo, Artur Azevedo termina o penúltimo quadro e anuncia a "mutação" para a "apoteose ao amor". O que vai aparecer no palco já não é sua responsabilidade e depende unicamente do cenógrafo. Quando Euclides escreve "mutação de apoteose", ele está, portanto, exaltando o espetáculo que a natureza nordestina oferece aos seus olhos, como se estivesse num teatro, como se a mutação da terra seca em terra fértil ocorresse por um passe de mágica ou pela engenhosidade de um cenógrafo.

1161 *Os Sertões*, p. 207-208.

1162 De acordo com a mitologia grega, Anteu era um gigante, filho de Netuno e da Terra. Nas lutas, quando caía, em contato com sua mãe Terra recobrava novas forças e erguia-se mais temível do que antes.

1163 *Os Sertões*, p. 393.

1164 Idem, p.

1165 Idem, p.

1166 Para essas notas breves, cf. J.A. Castello, *Textos Que Interessam à História do Romantismo*; R. Zilberman; M.E. Moreira, *O Berço do Cânone*.

1167 A. Coutinho (org.), *Caminhos do Pensamento Crítico,* v. 1, p. 23.

1168 Para essa informação sumária sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, apoiei-me na mais recente edição da polêmica, documentada com fartura e organizada por M.E. Moreira e L. Bueno. Cf. *A Confederação dos Tamoios*, p. XXXVIII.

1169 Machado de Assis, O Ideal do Crítico, *Obra Completa*, v. 3, p. 798.

1170 A. Coutinho (org.), *Obra Crítica de Araripe Jr.*

1171 B. Broca, *A Vida Literária no Brasil, 1900*, p. 92.

1172 Cf. A. Pougin, *Dictionnaire du théâtre*, t. 1, p. 373. (Agradeço a João Roberto Faria pela indicação.)

1173 T.A. Araripe Jr., *Teoria, Crítica e História Literária*, v. 2, p. 31.

1174 Idem, op. cit., v. 2, p. 32.

1175 Foi de antologia recente e substancial, organizada de forma exemplar, que retirei este trecho de Taine. Cf. R.A. de Sousa (org.), *Uma Ideia Moderna de Literatura*, p. 538.

1176 T.A. Araripe Jr., op. cit., v. 1, p. 269.

1177 Informação retirada de A.S. de M. Godoy, O Caso da Acumulação de Cargos e de Remunerações Pelo Dr. Oswaldo Cruz, em Histórico, *Advocacia-Geral da União*. Disponível em: <http://www.agu.gov.br>.

1178 T.A. Araripe Jr., op. cit., v. 2, p. 37 e 40, respectivamente.

1179 Ibidem, v. 2, p. 40 e 41.

1180 Ibidem, v. 2, p. 121.

1181 Ibidem.

1182 Ibidem, v. 2, p. 42-43.

1183 Ibidem, v. 4, p. 166.

1184 Ibidem.

1185 Ibidem, v. 2, p. 32.

1186 Ibidem, v. 4, p. 166.

1187 Ibidem, v. 2, p. 40.

1188 Ibidem, v. 1, p. 350.

1189 Ibidem, v. 2, p. 294.

1190 Ibidem, v. 2, p. 25-90.

1191 Ibidem, v. 1, p. 275.

1192 Ibidem, v. 2, p. 40.

1193 Ibidem, v. 2, p. 38.

1194 Ibidem, v. 1, p. 277.

1195 Ibidem, v. 1, p. 27.

1196 Ibidem, v. 1, p. 293.

1197 Ibidem.

1198 Ibidem, v. 1, p. 132.

1199 Ibidem, v. 4, p. 92.

1200 Ibidem.

1201 Ibidem, v. 4, p. 105.

1202 Ibidem, v. 4, p. 108.

1203 Ibidem, v. 4, p. 120.

1204 Ibidem.

1205 Ibidem, v. 1, p. XI.

1206 "Procurar a besta", numa tradução livre. E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 9.

1207 T.A. Araripe Jr., op. cit., v. 4, p. 95.

1208 Ibidem, v. 2, p. 416.

1209 Ibidem, v. 2, p. 68.

1210 Ibidem, v. 4, p. 124.

1211 Ibidem.

1212 Depoimento de Sílvio Romero para J. do Rio, *O Momento Literário*, p. 39.

1213 J. do Rio, *O Momento Literário*, p. 40.

1214 Ibidem, p. 41.

1215 Ibidem, p. 38 e 43.

1216 Ibidem, p. 39.

1217 Ibidem, p. 36.

1218 S. Romero, *História da Literatura Brasileira*, v. 1, p. 11.

1219 Ibidem, v. 1, p. 13.

1220 Ibidem, v. 1, p. 58.

1221 G. Freyre apud N. Romero (org.), *Sílvio Romero*, p. 96.

1222 S. Romero, *História da Literatura Brasileira*, v. 3, p. 705.

1223 Ibidem, v. 4, p. 1341.

1224 Ibidem, v. 4, p. 1182.

1225 Ibidem, v. 2, p. 359, 425 e 635; v. 3, p. 917 e 927; v. 4, p. 1151.

1226 Ibidem, v. 4, p. 1191.

1227 S. Romero, Introdução à História da Literatura Brasileira, *Literatura, História e Crítica*, p. 124. A Universidade Federal de Sergipe vem reeditando as obras de Sílvio Romero, atualmente já com cinco volumes.

1228 G. Freyre, *Casa Grande & Senzala*, p. 283.

1229 S. Romero, *História da Literatura Brasileira*, v. 1, p. 120.

1230 Ibidem, v. 4, p. 1161.

1231 Ibidem, v. 4, p. 1151.

1232 Ibidem, v. 4, p. 1166.

1233 Ibidem, v. 4, p. 1143.

1234 Ibidem, v. 4, p. 1136.

1235 Ibidem, v. 4, p. 1137.

1236 Ibidem, v. 4, p. 1141.

1237 Ibidem, v. 4, p. 1138.

1238 T.S. Eliot, *Ensaios de Doutrina Estética*, p. 33.

1239 Machado de Assis, em Academia Brasileira de Letras, *Discursos Acadêmicos*, v. 1 (1897-1919), p. 11.

1240 Essas expressões estão ao longo do ensaio S. Romero, *O Naturalismo em Litteratura*, p. 37-40.

1241 S. Romero, *Machado de Assis*, p. 121.

1242 Ibidem, p. 319.

1243 Ibidem, p. 316-318.

1244 Ibidem, p. 64.

1245 Ibidem, p. 37.

1246 Ibidem, p. 318.

1247 A. Dimas (org.), *Olavo Bilac*, p. 254.

1248 J. Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, p. 238.

1249 Idem, *Estudos Brasileiros* (*1877-1885*), p. v.

1250 Ibidem, p. 13.

1251 Ibidem, p. XXIV.

1252 Cf. J.M. Bezerra Neto, "José Veríssimo", *Dados*, n. 3. Agradeço a José Maia Bezerra Neto, professor da Universidade Federal do Pará, pelas informações sobre o Veríssimo anterior à adesão plena à literatura, e a André de Aquino, pela colaboração.

1253 A. Dimas, Introdução, em J. Veríssimo, *Cenas da Vida Amazônica*, p. XVI.

1254 J. Veríssimo, *Estudos Brasileiros: Segunda Série* (*1889-1893*), p. 236.

1255 Ibidem, p. 198-199.

1256 Ibidem, p. 73.

1257 Ibidem, p. 72.

1258 Ibidem, p. 3.

1259 M. Bandeira, *Poesia e Prosa*, v. 2, p. 38.

1260 J. Veríssimo, *Estudos Brasileiros: Segunda Série* (*1889-1893*), p. 7.

1261 Ibidem, p. 70.

1262 Ibidem, p. 16.

1263 Ibidem, p. 28.

1264 J. Veríssimo, *Homens & Coisas Estrangeiras*, p. 126.

1265 Ibidem, p. 306.

1266 J. Veríssimo, *Estudos Brasileiros: Segunda série* (*1889-1893*), p. 27.

1267 Ibidem.

1268 Ibidem.

1269 J. Veríssimo, *Homens & Coisas Estrangeiras*, p. 397.

1270 Idem, *História da Literatura Brasileira,* p. 2.

1271 Ibidem, p. 13.

1272 A. Dimas, O Turbulento e Fecundo Sílvio Romero, em A. Botelho; L.M. Schwarcz (orgs.), *Um Enigma Chamado Brasil*, p. 84.

1273 J. Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, p. 3.

NOTAS - Terceira Parte

1 As citações em francês e inglês foram traduzidas por mim, com raras exceções, apontadas nas notas de rodapé.

2 E. Zola, Prefácio, *Thérèse Raquin*, p. 24.

3 Ibidem, p. 27.

4 Idem, *Le Naturalisme au théâtre*, p. 11.

5 E. Zola, p. 27.

6 P. Alexis, *Émile Zola*, p. 145.

7 E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, p. 38-39.

8 Ibidem, p. 39.

9 E. Zola, *Nos Auteurs dramatiques*, p. 93.

10 Ibidem, p. 274.

11 Ibidem, p. 324.

12 Ibidem, p. 333.

13 E. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 122-123.

14 Ibidem, p. 131.

15 A. Antoine, *Le Théâtre*, v. 1, p. 108.

16 F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, v. 7, p. 13.

17 W. Busnach, *Trois pièces*, p. 7.

18 Ibidem, p. 11.

19 A. Vitu, *Mille et une nuits de théâtre*, v. 8, p. 323.

20 Cf. W. Busnach, op. cit., p. 204.

21 É. Zola, *Renée*, p. 18.

22 Ibidem, p. 23.

23 A. Antoine, Émile Zola et le théâtre, *Feuilleton de l'information,* [s.p.].

24 F. Sarcey, op. cit., p. 78.

25 H. Becque, *Les Corbeaux*, p. 126.

26 Ibidem, p. 152.

27 A. Antoine, *Le Théâtre*, p. 138.

28 Apud A. Antoine, *Le Théâtre*, p. 140.

29 F. Sarcey, op. cit., v. 6, p. 348.

30 H. Becque, op. cit., [s.p.].

31 J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, v. 10, p. 303.

32 Apud E. Sée, *Henry Becque*, p. 40.

33 A. Antoine, *Le Théâtre*, p. 236.

34 Cf. H. Becque, *Oeuvres complètes*, v. 7, p. 64-65.

35 A. Antoine, *Le Théâtre-Libre*, p. 132.

36 O. Méténier, *La Casserole*, p. 28.

37 M. Meyer, *Ibsen*, p. 489.

38 Ibidem, p. 489.

39 H. Ibsen apud C. Innes (ed.), *A Sourcebook on Naturalist Theatre*, p. 75.

40 J. Saint-Cère, Un Poète du Nord: Enrick Ibsen, *Revue de L'Art Dramatique*, t. 6, abril-jun. 1887, p. 23.

41 Antoine anota em 12 de janeiro de 1890 que Zola lhe falou do artigo de Saint-Cère e que uma peça de Ibsen (*Os Espectros*) havia sido encenada na Alemanha, com grande repercussão. Dois dias depois, Antoine escreve: "Saint-Cère me disse que se tratava de uma peça em três atos sobre a hereditariedade, cujo título em francês seria *Les Revenants*". Cf. A. Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, p. 160.

42 Cf. D. Marinelli (ed.), *Henrik Ibsen's Ghosts*, p. 185.

43 C. Innes, op. cit., p. 76.

44 H. Ibsen, Les Revenants, *Oeuvres complètes*, t. 12, p. 140.

45 Em carta ao seu editor, datada de 18 de junho de 1881, Ibsen afirma que está escrevendo um "drama doméstico em três atos" (*Os Espectros*) e acrescenta que "essa peça não tem nenhum tipo de ligação com *Casa de Boneca*". Cf. M. Meyer, op. cit., p. 481.

46 F. Fergusson, *The Idea of a Theatre*, p. 161-162.

47 Ibidem, p. 163.

48 Apud D. Marinelli, op. cit., p. 117.

49 Bernard Shaw observa, por exemplo, que a peça benfeita tem uma exposição no primeiro ato, uma situação no segundo e um desenlace no terceiro. Com Ibsen, há exposição, situação e discussão. Mais importante: "uma vez introduzida a discussão, ela deve espalhar-se e penetrar na ação, assimilando-a, o que tornará peça e discussão praticamente idênticas" (B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, p. 171). William Archer define a técnica de Ibsen como "método retrospectivo de exposição", explicando que o dramaturgo não se dedica a uma exposição no início da peça, deixando que exposição e ação se interpenetrem. Nesse sentido, pode-se dizer que a exposição *é* a peça, pois, no segundo ou no terceiro ato, o espectador ainda está descobrindo fatos antecedentes importantes para a compreensão da ação presente. Cf. E. Bentley, *The Play*, p. 581.

50 A. Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, p. 94.

51 Ibidem.

52 Ibidem, p. 96.

53 Apud A. Jolivet, *Le Théâtre de Strindberg*, p. 105.

54 A. Strindberg, *Senhorita Júlia e Outras Peças*, p. 73.

55 Ibidem, p. 78.

56 M. Lamm, *August Strindberg*.

57 Ibidem, p. 157.

58 Ibidem, p. 206.

59 A. Strindberg, *Strindberg's Letters,* v. 1, p. 280.

60 Ibidem, p. 291.

61 A. Stridberg, *Senhorita Júlia e A Mais Forte*, p. 28.

62 Ibidem, p. 48.

63 Ibidem, p. 30.

64 Ibidem, p. XX.

65 Ibidem, p. XXVI.

66 Ibidem, p. XXVI-XXVII. Nesse belo prefácio, o dramaturgo não só faz reflexões importantes sobre *Senhorita Júlia*, mas também sobre a encenação naturalista, com uma série de sugestões que foram levadas adiante pelos encenadores modernos.

67 A. Strindberg, *Strindberg's Letters,* v. 1, p. 285.

68 M. Lamm, op. cit., p. 222.

69 A. Strindberg, *Senhorita Júlia e Outras Peças*, p. 150.

70 Cf. B.G. Madsen, *Strindberg's Naturalistic Theatre*, p. 110-152.

71 A encenação da peça levou o realismo tão longe que um médico, no momento em que se ouviam os gritos da personagem, levantou-se indignado e jogou seus instrumentos de trabalho sobre o palco, dizendo que poderiam ajudar no parto. Vários estudiosos de Hauptmann citam esse caso extremo de "recepção", bem como a reação de parte da imprensa, que considerou a peça imoral. Para isso deve ter contribuído a cena em que Krause, bêbado, abraça a filha com lascívia.

72 Apud W.R. Maurer, *Gerhart Hauptmann*, p. 29.

73 Joyce entregou *Before Sunrise* para Yeats, em 1904, pois queria vê-la encenada no Irish Literary Theatre. Yeats devolveu-lhe o manuscrito e em carta explicou que só estava pondo em cena autores irlandeses. A tradução permaneceu inédita até 1978, quando então foi publicada. Para os interessados em problemas da tradução, vale a pena ver as soluções encontradas por Joyce. Cf. J. Perkins (ed.), *Joyce and Hauptmann: Before Sunrise*. Além dessa tradução, consultei também a de L. Lewisohn, de 1912. Cf. *The Dramatic Works of Gerhart Hauptmann*, v. 1.

74 G. Hauptmann, *Os Tecelões*, p. 4.

75 Cf. P. Szondi, *Teoria do Drama Moderno*.

76 R. Williams, *Drama from Ibsen to Eliot*, p. 176.

77 C.F.W. Behl, *Gerhart Hauptmann*, p. 27.

78 Cf. B. Curato, *Sessant'Anni di Teatro in Italia*, p. 11-30. A peça verista por excelência, que trata do tema do adultério, é *Cavalleria Rusticana* (Cavalheirismo Rústico, 1884), de Giovanni Verga (1840-1922). Mais conhecida hoje pela ópera de Pierre Mascagni, o texto em um ato é uma pequena obra-prima de observação e reconstituição de costumes e valores de um vilarejo siciliano. A ação se passa num dia de Páscoa, para acentuar o contraste entre a religiosidade das personagens e a brutal explosão da sexualidade, culminando os fatos no assassinato do amante pelo marido traído, num quadro bem delineado de vida campestre.

79 Nenhum deles foi mais bem-sucedido do que Sudermann, que estreou em 1899, com *A Honra*, peça de forte cunho social, na qual se vê a degradação moral de uma família pobre, cuja honra é comprada por um rico industrial. Em 1893, já diluindo o naturalismo numa fórmula comercial, Sudermann ganhou reputação internacional com a peça *Heimat* (*Lar*), que correu o mundo com o título *Magda*, graças ao papel principal que seduziu as principais atrizes da virada do século. Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, entre outras, viveram a intensa personagem que é expulsa de casa aos dezoito anos, porque se recusa a casar com o homem escolhido pelo pai, e volta à cidade natal depois de dezessete anos como cantora famosa para acertar as contas com o passado. O feminismo à maneira de Ibsen é evidente, mas com as devidas concessões a grandes tiradas e frases de efeito. Sobre a dramaturgia naturalista alemã, leiam-se: L. Lewisohn, *The Modern Drama*; e John Osborne, *The Naturalist Drama in Germany*.

80 Hervieu e Brieux, por exemplo, tornaram-se pregadores, escrevendo peças didáticas, peças de tese, com nítido apelo moralizante. Brieux conseguiu maior projeção com textos virulentos, como *Les Avariées* (Os Estragados, 1901), que leva mais longe do que *Os Espectros* os problemas causados pelas doenças venéreas.

81 B. Shaw, *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*, p. 703.

82 Cf. P. Beitchman, *The Theatre of Naturalism*, p. 45-49.

83 Depois de Shaw, a dramaturgia de língua inglesa pouco contribuiu para a continuidade do naturalismo. Furst e Skrine destacam *Strife* (A Luta, 1909), de Galswhorthy (1867-1933); *The Playboy of the Western World* (O Playboy do Mundo Ocidental), de Synge (1871-1909); as primeiras peças de Sean O'Casey (1880-1964), como *Riders to the Sea*; e as peças escritas por D.H. Lawrence (1885-1930) entre 1909 e 1913 – *A Collier's Friday Night* (A Sexta-Feira à Noite de um Mineiro) e *The Daughter-in-Law* (A Nora). Cf. L.R. Furst; P. Skrine, *O*

Naturalismo, p. 85.

84 Apud R. Williams, op. cit., p. 126-127.

85 Apud C. Innes, op. cit., p. 137.

86 Ibidem, p. 139.

87 Cf. A. Cavaliere; E. Vássina, *Teatro Russo*.

88 É interessante observar que, fora da Europa, o naturalismo de cunho social teve forte repercussão nos Estados Unidos, em peças escritas nos anos de 1920 e 1930. A Revolução Russa, a crise do capitalismo em 1929 e os anos da Depressão motivaram dramaturgos de esquerda a fazer do teatro uma arma de convencimento e um instrumento de denúncia. *Street Scene* (Cena de Rua, 1929), de Elmer Rice (1892-1967); *Dead End* (Sem Saída, 1935), de Sidney Kingsley (1906-1995); *Waiting for Lefty* (Esperando por Lefty, 1935), de Clifford Odets (1906-1963); *The Little Foxes* (As Pequenas Raposas, 1939), de Lillian Hellman (1905-1984) são alguns exemplos de peças que puseram no palco, com realismo intenso, os marginalizados da sociedade, a pobreza dos trabalhadores e os males do capitalismo. No mesmo registro naturalista de crítica social, destacaram-se Jack Kirkland, que adaptou *Tobacco Road* (A Estrada do Tabaco, 1933), de Erskine Caldweel (1903-1987), para o teatro, e Steinbeck (1902-1968), com *Of Mice and Men* (De Ratos e Homens, 1938). Cf. D.B. Wilmeth; C. Bigsby (eds.), *The Cambridge History of American Theatre*, v. 2; J.W. Krutch, *The American Drama since 1918,* e I.C. Costa, *Panorama do Rio Vermelho*.

89 E. Bentley, *O Dramaturgo Como Pensador*, p. 50.

90 M. Esslin, *Au delà de l'absurde*, p. 44.

91 Denis Diderot, *Discurso Sobre a Poesia Dramática*, p. 79.

92 *Hamlet*, Ato III, cena 2.

93 D. Diderot, *Discurso Sobre a Poesia Dramática*, p. 113.

94 V. Hugo, *Do Grotesco e do Sublime,* p. 28.

95 E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 24.

96 A. Antoine, *Le Théâtre Libre*, p. IV. Nesse livro estão coligidos os cinco livretos, espécie de revistas-programas referentes às temporadas e aos seis anos de duração do Théâtre Libre: o primeiro programa data de 1887; o segundo programa é de 1889 e relata as temporadas de

1887-1888 e 1888-1889; o terceiro é de 1890; o quarto é de 1891, abrangendo as temporadas de 1890-1891 e 1891-1892; e o quinto é de 1893. A tradução é nossa.

97 Acerca do trabalho teatral de Bertolt Brecht influenciado pela corrente naturalista, cf. G. Bornheim, *Brecht*.

98 E. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 92.

99 Certo é que um anúncio dessa preocupação já se pressentia, por exemplo, com Alexandre Dumas Filho que, com sua *A Dama das Camélias*, em 1852, obteve o maior triunfo do teatro europeu do século XIX. Dumas Filho, porém, prenunciava ao longe a cena naturalista.

100 A. Strindberg, *Senhorita Júlia e A Mais Forte*, p. 3-4.

101 V. Hugo, *Œuvres complètes: Théatre 1*, p. 545.

102 Note-se o reinado dos pintores de telões e vistas. Ciceri foi o grande expoente entre os decoradores da cena teatral francesa da primeira metade do século XIX que primava pelo realismo romanesco na representação de perspectivas monumentais. Cada pintor possuía a sua especialidade em termos de "vista" para o teatro, bastando, naturalmente, uma sumária descrição poética a fim de localizar o local da ação. É dessa configuração de cena "pintada", decorada, que o naturalismo vai desvencilhar o teatro.

103 A. Antoine, *Conversas Sobre a Encenação*.

104 J. Duvignaud, *Les Ombres collectives*.

105 A. Antoine, Lettre a M. Le Bargy, *Le Théâtre Libre*, p. 27.

106 Ibidem, p. 27.

107 Cf. B. Dort, *O Teatro e Sua Realidade*; e W.L. Torres, Breve Subsídio Para o Estudo da Crítica Teatral, *Remates de Males*, v. 28, n. 1.

108 E. Zola, *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, p. 123.

109 Detalhes sobre essa campanha de Émile Zola a favor do naturalismo no teatro e pela implantação de uma diversidade acerca do discurso da crítica de espetáculos podem ser verificados em: B. Dort, A Crítica em Questão, *O Teatro e Sua Realidade*.

110 Cf. nota 6, supra.

111 O Teatro Antoine esteve no Brasil em 1903. Pode-se ler a respeito da recepção que teve

esse conjunto artístico entre nós e especialmente a polêmica travada entre André Antoine e Arthur Azevedo consultando-se: F. Sussekind, *Papéis Colados*; J.R. Faria, *Ideias Teatrais*; e A. Antoine, *Conversas Sobre a Encenação*.

112 A. Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine e sur le l'Odéon*, p. 244.

113 A. Antoine, *Conversas Sobre a Encenação*, p. 26.

114 Ibidem, p. 24-25.

115 Ibidem, p. 36.

116 Ibidem, p. 28.

117 Ibidem, p. 30.

118 Ibidem, p. 32.

119 Atribui-se essa expressão a Jacques Copeau, que a empregava para designar os grandes atores da virada do século (Sarah Bernhardt, Ermette Novelli, Eleonora Duse, Tomaso Salvini, Tina de Lorenzo etc.), os quais atraíam multidões aos teatros devido ao seu histrionismo artístico, carisma pessoal, temperamento arrebatador, magnetismo cênico etc. Essa expressão prenunciou a noção desenvolvida mais tarde por Edgar Morin no seu livro *As Estrelas*.

120 A. Antoine, *Le Théâtre Libre*, p. 88.

121 Ibidem, p. 81.

122 Somente no século XIX é que o texto teatral foi organizado, sistematicamente editado e distribuído – isto é, popularizado –, ganhando, portanto, uma forma unificada. Tornando-se um manuscrito ou uma brochura, ele contém na íntegra o texto do autor e todas as informações necessárias para a execução de sua peça. Antes disso, aos atores cabia somente as suas respectivas partes, com as deixas correspondentes (falas da personagem). Sabe-se que a preservação da totalidade da obra pode ser constatada a partir de três fontes: o manuscrito do autor, a cópia do ponto da companhia ou do teatro e a cópia fornecida à censura, no caso desta haver interpelado o autor. Modernamente, a parte de um ator num determinado texto dramático tornou-se o discurso (uma massa de palavras, aparentemente com sentido lógico, basicamente na forma de diálogos) criado pelo autor e atribuído a uma personagem. Entre nós, é muito fácil constatar nas crônicas de um autor como Arthur Azevedo, que empregava o termo "parte": coube à atriz X defender a parte da personagem Y... Lembre-se que também Pirandello, profícuo

questionador da estética teatral, empregou o termo "parte" no seu título, *O Jogo das Partes*. No tocante ao Brasil, vale a pena lembrar também a iniciativa de Arthur Azevedo, escrevendo *O Mambembe*, 1903, em parceria com José Piza. Nessa burleta, temos até o momento o primeiro texto a abordar o próprio teatro como tema. Nele podem-se encontrar os atores-tipo e seus papéis-tipo correspondentes.

123 A trupe dos Meininger foi fundada, em 1870, por Georges II, o duque de Saxe-Meiningem, e circulou por mais de quarenta cidades do norte da Europa, desde o ano de 1874. Antoine viajou até Bruxelas para assistir aos espetáculos do grupo em 1888, e Stanislávski viu-os em 1890 em Moscou. A trupe não visitou Paris.

124 A. Antoine, *Le Théâtre Libre*, p. 97.

125 Ibidem, p. 90.

126 Ibidem, p. 91-92.

127 Ibidem, p. 96.

128 Ibidem, p. 112.

129 O *quinquet* era uma lâmpada a base de óleo que dispunha de uma dupla entrada para circulação do ar, o que possibilitava uma leve gradação da intensidade da chama. Dispondo de uma mecha no seu interior, sua intensidade luminosa equivalia a algo entre dez e doze velas. Foi empregado pela primeira vez na Comédie Française quando da estreia do *Casamento de Fígaro,* de Beaumarchais, em 1784.

130 A. Strindberg, *Senhorita Júlia e A Mais Forte*, p. xxxi.

131 Ibidem, p. xxx.

132 A. Antoine, *Conversas Sobre a Encenação*, p. 37.

133 Ibidem.

134 J.-J. Roubine, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, p. 85-136.

135 C. Stanislávski, *Ma vie dans l'art*, p. 12.

136 Segundo J. Guinsburg, "Stanislávski estreou no dia 5 de setembro de 1877. O programa, de que participou quase toda a família, inclusive o pai, compunha-se de quatro peças cômicas: *A Dama de Província*, de Turguêniev, *Qual dos Dois*, *O Velho Matemático* e *Uma Chávena de*

Chá. Nas duas últimas, Stanislávski representou com grande sucesso, pelo que afirma uma de suas irmãs, Ana, mas ele próprio ficou descontente com esse desempenho, segundo registra a sua autobiografia." (*Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*, p. 20.)

137 J. Guinsburg, *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*, p. 22.

138 A trupe dos Meiningers visitou a Rússia diversas vezes entre 1885 e 1890 se apresentando em Moscou, São Petersburgo, Kiev e Odessa.

139 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 171.

140 G. Tolmacheva, *Creadores del Teatro Moderno*, p. 111.

141 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 17. Essa obra de Stanislávski, por nos servir aqui de principal fonte, merece que sua gênese seja esclarecida. Segundo Denise Yoccoz, a obra foi ditada, inicialmente, a O.F. Botchkanskaia, quando da turnê americana, 1922-1923. As memórias do mestre do TAM foram aos poucos traduzidas para o inglês por Elizabeth Reynolds Hapgood, que as publicou em 1924 nos Estados Unidos pela editora Litle, Brown & Company de Boston. Ao retornar da turnê pelo estrangeiro à Rússia, Stanislávski se vê insatisfeito com o texto, pensando sobretudo em um futuro leitor russo. Dessa forma, ele estima que o texto deverá ser remanejado completamente e solicita então a ajuda de sua colaboradora de longa data, Liubov Gurévitch. Em setembro de 1926, o livro foi lançado na Rússia pela Tipography Centro Soyouz. Mais tarde, o texto original em russo, de 1926, foi reeditado, ainda com alguns adendos e variantes, como o tomo I das obras de Stanislávski, publicadas entre 1950 e 1960 pela Iskusstvo de Moscou.

142 Cf. J. Guinsburg, *Stanislávski, Meierhold & Cia*, p. 273-309. O leitor encontrará aí maiores subsídios acerca do teatro russo e da organização da vida teatral durante a segunda metade do século XIX ao consultar na Parte IV o Apêndice Histórico.

143 G. Tolmacheva, *Creadores del Teatro Moderno*, p. 56.

144 A. Antoine, em V.V.A.A., *Constantin Stanislavski: 1863-1963*, p. 182-183.

145 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 235.

146 Ver, a esse respeito, o rico conjunto de correspondências trocadas entre os principais agentes criativos e dirigentes do TAM, o qual nos oferece um panorama do dia a dia da prática teatral dessa companhia. Cf. C.L. Takeda, *O Cotidiano de uma Lenda*.

147 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 236.

148 Ibidem, p. 239.

149 Ibidem, p. 235.

150 Aleksandr Nicoláievitch Ostróvski (1823-1866), dramaturgo russo, autor de mais de cinquenta peças ao longo de quarenta anos de atividades.

151 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 240.

152 Ibidem, p. 459.

153 Pável Mikhailovitch Tretiakov (1832-1898) foi um empresário russo devotado à coleção de objetos de arte, sobretudo de quadros figurativos. Ele fundou o museu que hoje leva o seu nome, a Galeria de Estado Tretiakov.

154 Aleksei Aleksándrovitch Bakhrúschin (1865-1929) foi um colecionador amador. Ele disponibilizou sua coleção, em 1894, para a fundação do Museu da Literatura e do Teatro que logo passou a ser conhecido como Museu do Teatro Russo.

155 Sávva Ivánovitchi Mámontov (1841-1918) foi um grande industrial, mecenas e conhecedor de arte. Grande incentivador da pintura e da ópera, sobretudo de temática russa, negligenciada naquela altura pelos teatros imperiais. No capítulo de sua autobiografia intitulado "Um Concorrente", Stanislávski descreve as iniciativas empresariais arrojadas, sobretudo no âmbito dos transportes ferroviários, desempenhadas por esse amante das artes que igualmente animava um importante círculo de amadores, dentre os quais se destacavam as presenças do grande cantor Fiodor Chaliapine e do compositor Mussórgski.

156 Sávva Timoféievitch Morózov (1862-1905), grande empresário russo, amante das artes e sócio e financiador do Teatro de Arte de Moscou. Sua importância é destacada pelo próprio Stanislávski, que expõe, no capítulo intitulado "Savva Morózov e a Construção de Nosso Teatro", as relações entre o empresário e a administração do TAM.

157 B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre 2*, p. 191-192.

158 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 265.

159 C. Amiard-Chevrel, *Le Théâtre artistique de Moscou* (*1898-1917*).

160 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 380.

161 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 172.

162 J. Guinsburg, *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*, p. 61-62.

163 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 268.

164 Ibidem, p. 285.

165 Sobre essas obras, é importante salientar que sua tradução e circulação no Ocidente acontece de forma um pouco lacunária, ao sabor das versões que vão sendo traduzidas. O projeto inicial dessas obras tinha por objetivo legar uma súmula para o ator e tratava-se de uma espécie de encomenda do governo stalinista, cujo propósito seria a disseminação dos princípios para uma atuação realista socialista.

166 C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p. 63.

167 Ibidem, p. 87-89.

168 Ibidem, p. 495-496.

169 B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre 2*, p. 183-184.

170 Ibidem, p. 192.

171 Y. Zavadski, em V.V.A.A.,*Constantin Stanislavski: 1863-1963*, p. 9.

172 A. Vitez, La Méthode des actions physiques de Stanislavski, *Théâtre Populaire*, n. 4, nov.-dez. 1953, p. 20-29.

173 Isso pode ser muito bem observado ao se consultar uma obra como a compilada por Sergio Jimenez, *El Evangelio de Stanislavski Segun Sus Apostoles*.

174 Alguns exemplos do processo de releitura do trabalho de Stanislávski sobre o ator podem ser apreciados em: S. Adler, *Técnica da Representação Teatral*; M. Tchekhov, *Para o Ator*; R. Lewis, *Método ou Loucura*; L. Strasberg, *Um Sonho de Paixão*; R.H. Hethmon, *El Método del Actors' Studio*; E. Kusnet, *Ator e Método*; V.O. Toporkov, *Stanislávski in Rehearsal*; J. Grotowski, *Para um Teatro Pobre*; E. Barba, *A Canoa de Papel*.

NOTAS - Quarta Parte

175 I. Xavier, Do Naturalismo ao Realismo Crítico, *O Discurso Cinematográfico*, p. 46.

176 Vladimir Maiakóvski apud Guy Hennebelle, Epígrafe, *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*.

177 Cf. Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

178 Como escreveu Ignacio Del Valle Dávila: "Os novos cinemas foram uma reação contra as indústrias cinematográficas nacionais e a hegemonia de Hollywood." *O Conceito de "Novidade" no Projeto do "Nuevo Cine Latinoamericano"*. Disponível em: <http://www.scielo.br/>.

179 *Festival de Cinema Pobre de Cuba É Encerrado Com Apelo "Anti-Hollywood"*. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/>.

180 Cf. M.D. Mourão; A. Labaki (orgs.), *O Cinema do Real*.

181 Cf. P.P. Pasolini, La Langue écrite de la realité, *L'Expérience hérétique*.

182 Cf. P.F. Monteiro, *Fenomenologia do Cinema*. Disponível em: < http://bocc.ubi.pt>.

183 Cf. A. Bazin, *O Que É o Cinema?*

184 Cf. S. Kracauer, *Teoria del Cine*.

185 De J. Stuart Blackton (1903), com Maurice Costello no papel de Jean Valjean; de Albert Capellani (1912), com Henry Krauss; de Frank Lloyd (1917), com William Farnum; de Henri Fescourt (1925), com Gabriel Gabrio; de Raymond Bernard (1934), com Harry Baur; de Richard Boleslawski (1935), com Fredric March; de Fernando Rivero (1942), com Domingo Soler; de Kamal Selim (1944), com Abbas Fares; de Riccardo Freda (1948), com Gino Cervi; de Daisuke Itô (1950), com Sessue Hayakawa; de Lewis Milestone (1952), com Michael Rennie; de Jean-Paul Le Chanois (1958), com Jean Gabin; de Robert Hossein (1982), com Lino Ventura; de Claude Lelouch (1995), com Jean-Paul Belmondo; de Billy August (1998), com Liam Neeson; de Tom Hooper (2012), com Hugh Jackman.

186 *L'Affaire Dreyfus* (O Caso Dreyfus, 1899, CM), de Georges Méliès; *Dreyfus* (1930), de Richard Oswald; *O Caso Dreyfus* (Dreyfus, 1931), de F.W. Kraemer e Milton Rosmer; *The Life of Emile Zola* (Émile Zola / A Vida de Émile Zola, 1937), de William Dieterle; *I Accuse!* (O Julgamento do Capitão Dreyfus, 1958), de José Ferrer; *L'Affaire Dreyfus* (1965, CM), de Jean

Vigne; *Prisoner of Honor* (Prisioneiro da Honra, 1991), de Ken Russell; *L'Affaire Dreyfus* (1995), de Yves Boisset.

187 Desde 2007 inscrito no registro *Memory of the World* da Unesco.

188 L. Gish; A. Pinchot, *Le Cinéma, Mr. Griffith et moi*, p. 71-73.

189 Cf. G. Rhodes, *The Perils of Moviegoing in America, 1896-1950*.

190 L. Eisner, *Ich hatte einst ein schönes Vaterland*, p. 28; Idem, *A Tela Demoníaca*, p. 46.

191 Paul Wegener, Albert Bassermann, Theodor Loos, Conrad Veidt, Werner Krauss, Emil Jannings, Alexander Moissi, Jacob Tiedtke, Max Pallenberg, Lucie Höflich, Viktor Arnold, entre muitos outros.

192 G. Lukács apud H. Diederichs (ed.), *Der Student von Prag*, p. 20.

193 M. Behn, Filmfreunde, em H.-M. Bock; M. Töteberg (eds.), *Das Ufa-Buch*, p. 31.

194 R. Keiner, *Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*, p. 37.

195 R. Rosenstone, *A História nos Filmes, os Filmes na História*, p. 30.

196 H. Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, p. 102, 112, 181, 259-261.

197 M. Behn, Filmfreunde, em H.-M. Bock; M. Töteberg (eds.), op. cit., p. 33.

198 H.-M. Bock; M. Töteberg (eds.), op. cit., p. 31.

199 R. Jackall; J. Hirota, America's First Propaganda Ministry: The Committee on Public Information During the Great War, em R. Jackall (ed.), *Propaganda*, p. 154.

200 H.-M. Bock; M. Töteberg (eds.), op. cit., p. 34.

201 M. Töteberg, Der Mann vor der Bank, em H.-M. Bock; M. Töteberg (eds.), op. cit., p. 43.

202 E.A. Dupont apud H.-M. Bock; M. Töteberg (eds.), op. cit., p. 41.

203 S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, p. 48.

204 C. Haste, The Machinery of Propaganda, em R. Jackall (ed.), *Propaganda*, p. 130.

205 R. Keiner, *Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*, p. 37.

206 S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, p. 48.

207 L. Gish; A. Pinchot, *Le Cinéma, Mr. Griffith et moi*, p. 232.

208 Os estúdios americanos contrataram Ernst Lubitsch, Erich Pommer, Emil Jannings, Lya de Putti, Leo Birinski, E.A. Dupont, Lothar Mendes, Paul Ludwig Stein, Lil Dagover, Carl Mayer, Rochus Gliese, Bertold Viertel, F.W. Murnau, Paul Leni, Karl Freund, Conrad Veidt, Michael Kertesz, Alexander Korda, Ludwig Berger, Maurice Stiller, Wilhelm Dieterle, Michael Curtiz, Arthur Robinson, Marlene Dietrich e muitos outros.

209 L. Nazario, Pabst e o Holocausto, *Vozes*, n. 2, p. 129-147.

210 L. Eisner, *A Tela Demoníaca*, p. 118.

211 E. von Stroheim apud H.A. Costa, *Eric von Stroheim.*

212 M. Töteberg, Schöne nackte Körper, em H.-M. Bock; M. Töteberg (eds.), op. cit., p. 152-155.

213 Apud H. Traub, *Die Ufa*, p. 177.

214 Jüdischer Humor und Antisemitismus. Disponível em: <http://www.filmportal.de/>.

215 J. Goebbels, *Tagebücher*, p. 285-286.

216 Ibidem, p. 303-304.

217 Em 1996, com base numa cópia censurada em 1930, descoberta no acervo da Gosfilmofond, de Moscou; e na versão francesa existente na Stiftung Deutsche Kinemathek, de Berlim, que possuía as cenas ausentes da cópia russa, o filme pôde ser restaurado – com os intertítulos que faltavam reconstituídos a partir do texto original nos registros da censura alemã – pelo Filmmuseum München e pela Deutsche Kinemathek.

218 L. Richard, *D'un Apocalypse à l'autre*, p. 378.

219 Apud A. Sutton, *Wall Street and the Rise of Hitler*.

220 G. Frölich, *Waren das Zeiten*, p. 241-252.

221 R. Oertel, *Filmspiegel*, p. 194.

222 S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*, p. 202-210.

223 Quando Albert Einstein visitou Hollywood, em 1931, projetaram-lhe o filme; ele o considerou excelente e lamentou sua proibição na Alemanha como a "derrota diplomática de nosso governo aos olhos do mundo inteiro [...] uma fraqueza carregada de perigo por parte do

governo, que se deixa levar pela grita dos agitadores de rua". A. Einstein apud O. Nathan; H. Norden (eds.), *Albert Einstein*, p. 137.

224 Apud G. Dörfler, "Gustav Ucicky (1899-1961)", *Anthologie du Cinéma*, t. XI, p. 250.

225 P. Werner, *Die Skandal Chronik des deutschen Films*, p. 187.

226 Cf. G. Kühn; K. Tümmler; W. Wimmer (eds.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, v. 1, p. 123-124.

227 R. Keiner, *Hans Heinz Ewers und der Phantastische Film*, p. 64.

228 J. Mitry, *Histoire du cinéma*, v. 4, p. 141.

229 K. Mann, *Le Tournant*, p. 347.

230 J. Mitry, *Histoire du cinéma*, v. 4, p. 484-485.

231 Ibidem, p. 177.

232 Cf. S. Kracauer, *De Caligari a Hitler*.

233 J. Goebbels, Discurso pronunciado no dia 30 de abril de 1935 no encerramento solene do Congresso Internacional do Filme na Ópera Kroll e publicado em *Der internationale Filmkongress Berlin*, 1935.

234 J. Goebbels, Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, 5 mar. 1937, em G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 447-513, p. 456.

235 A. Heinzlmeier; B. Schulz; W. Kasten, *Die Unsterblichen des Kinos*, v. II, p. 33-40.

236 Apud F. Courtade; P. Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, p. 25.

237 Cf. L. Nazario, *Imaginários de Destruição*.

238 A. Medvedkin, *El Cine Como Propaganda Política*, p. IX, X, XV, 3, 4.

239 Cf. H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, p. 23.

240 C. Baudelaire, Salon de 1846, *Écrits sur l'art*, v. 1, p. 232, 237 e 240. Cf. também D.D. Egbert, *El Arte y la Izquierda en Europa*, p. 702, n. 66.

241 J. Rewald, *Histoire de l'impressionisme*, v. 1, p. 194; J.-A. Castagnary, The Importance of Courbet, em L. Nochlin (org.), *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, p. 48.

242 J.-A. Castagnary, 1863: The Triumph of Naturalism, em L. Nochlin, op. cit., p. 63-66.

243 Idem, 1868: Naturalism Further Defined, em L. Nochlin, op. cit., p. 66-68.

244 A trajetória proposta por Castagnary não abarca todas as possibilidades do naturalismo antes do século XIX. Faltam nela os exemplos de Roma, da Idade Média ("naturalismo didático" da arte românica na representação dos meses, por exemplo, e "puro naturalismo" da decoração plástica floreal do gótico), do Renascimento em geral (desde o século XIV), de artistas como Annibale Carracci, Pieter Paul Rubens, Caravaggio, Jean-Baptiste Greuze, William Hogarth, do culto pela natureza desenvolvido no século XVIII, que tem em John Constable um de seus máximos representantes, entre outros. Cimabue, ao contrário do que escreve Castagnary, nada tem a ver com o naturalismo. Cf. Naturalismo, Arti figurative, *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, v. 24, p. 310-311; G. Needham, Naturalism, *The Dictionary of Art*, v. 22, p. 686-687.

245 O crítico refere-se à difusão do maneirismo na França, durante o reinado de Francisco I, o qual, além de Primaticcio, consegue atrair para sua corte Leonardo da Vinci, Rosso Fiorentino, Niccolò dell'Abate, Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini e os arquitetos Serlio e Vignola. Graças a essas presenças, as formas híbridas e refinadas do maneirismo tomam o lugar do gótico. Primaticcio, que participa da decoração do castelo de Fontainebleau, distingue-se por uma linguagem antinaturalista, artificiosa e friamente elegante, que deixa profundas marcas nos artistas franceses do período.

246 H. Taine, *La Naturaleza de la Obra de Arte*, p. 19.

247 E. Zola, "M.H. Taine artiste", *Mes haines*, p. 224-229.

248 Idem, Le Moment artistique, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 60-62.

249 Idem, Les Réalistes du Salon, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 74-75 e 77. Os artistas citados em contraposição a Monet podem ser considerados partidários de um realismo "oficial", convencional. A especialidade de todos eles é a pintura de gênero, na qual demonstram ser artesãos meticulosos, mas destituídos de originalidade. Ao resenhar o Salão de 1866, Castagnary saúda o ingresso de Monet no campo dos "naturalistas", ou seja, da "juventude idealista e realista", demonstrando que o uso do termo não era bem preciso. Cf. J. Rewald, op. cit., v. 1, p. 192.

250 Duas obras de sua autoria encontram-se na coleção do Museu de Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand (Masp): *Natureza-Morta Com Macaco e Violão* (*Arte e Gulodice*, 1864) e *Rua de Aldeia* (c. 1880-1890).

251 Zola havia apresentado essa definição também no artigo "Proudhon et Courbet", publicado, como o dedicado a Taine, em 1865. Cf. E. Zola, "Proudhon et Courbet", *Mes haines*, p. 25.

252 E. Zola, Les Naturalistes, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 145-148.

253 Cf. R. Wellek, *História da Crítica Moderna*, v. 4, p. 14-16.

254 E. Zola, *Thérèse Raquin*, p. 8-9 e 13.

255 Idem, Les Paysagistes, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 157-160. Num artigo de 1863, Castagnary havia feito uma apreciação do pintor muito próxima da que será formulada por Zola: "Amo esse Jongkind, é um artista de muito talento; encontro nele uma sensibilidade verdadeira e rara. Nele tudo reside na impressão". Cf. J. Rewald, op. cit., v. 1, p. 153.

256 Idem, Les Actualistes, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 152-155.

257 O quadro é conhecido atualmente com o título de *Reunião de Família*.

258 Idem, "Édouard Manet", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 96-97.

259 Ibidem, p. 141-143.

260 Apud L. Marques, O Artista: Marcellin Desboutin, em L. Marques (org.), *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, p. 96.

261 E. Zola, Exposition de tableaux à Paris; Deux expositions d'art en mai, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 228 e 275. Em 1889, Zola escreve uma apresentação de Desboutin, na qual destaca sua figura de "trabalhador obstinado", de "artista convicto e de uma absoluta boa fé", seu "talento tão original", sua maneira de trabalhar a ponta seca, que lhe permite executar um retrato "com um traço magistral e definitivo" numa única sessão de pose e sem qualquer esboço preliminar. Em virtude desse aspecto, o crítico elogia a franqueza, a sinceridade, o "impressionismo" de sua visão, "naquilo que a impressão tem de mais profundo e de mais direto". Idem, Exposition de l'oeuvre gravée de Marcellin Desboutin, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 367-368.

262 Idem, Nouvelles littéraires et artistiques, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 320.

263 Idem, "Édouard Manet", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 363-364.

264 Idem, "Jongkind", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 192-193.

265 Paul Alexis apud J. Rewald, op. cit., v. 1, p. 350. O grupo havia se apresentado com o nome de "Sociedade Anônima Cooperativa de Artistas Pintores, Escultores, Gravadores etc.".

266 Apud J. Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, p. 48.

267 Cf. R. Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, p. 3-4. Degas, que aceita com relutância a participação de Cézanne na mostra, não tem dúvidas sobre a relação do grupo com o realismo. É o que demonstra a carta escrita a James Tissot, na qual afirma: "O movimento realista não necessita mais lutar contra os outros. *É*, *existe*, deve *mostrar-se em separado*. Deve *haver um Salão realista*. Manet não compreende isso. Considero-o, decididamente, muito mais vaidoso que inteligente". Apud J. Rewald, op. cit., v. 1, p. 356.

268 Apud J. Lethève, op. cit., p. 68. Lançando mão de um único trecho do artigo de Castagnary, Charles Harrison apresenta uma leitura parcial do texto: faz referência a uma "compreensão simpática" do crítico, que veria nos impressionistas a figura do verdadeiro artista em contato íntimo com a natureza, capaz de responder de maneira mais imediata do que as outras pessoas às sensações provocadas por ela. Cf. C. Harrison, Impressionism, Modernism and Originality, em F. Frascina et al., *Modernity and Modernism*, p. 144-146.

269 Apud J. Rewald, op. cit., v. 2, p. 37.

270 E. Zola, Deux expositions d'art en mai, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 278-280.

271 Idem, Une Exposition: Les Peintres impressionistes, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 281-283.

272 Idem, L'École française de peinture au Salon de 1878, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 315.

273 Idem, Nouvelles littéraires et artistiques, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 319-320.

274 Idem, Le Naturalisme au Salon, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 337-338. No artigo dedicado a Taine, o escritor já havia utilizado a contraposição entre o "grande homem futuro" e os "trabalhadores de hoje, que suam sangue e água e que nos dão o espetáculo magnífico de uma sociedade em trabalho de parto". Cf. "M.H. Taine artiste", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 216.

275 J.-K. Huysmans, Le Salon de 1879, *L'Art moderne/Certains*, p. 26-28.

276 Idem, L'Exposition des indépendants, op. cit., p. 125 e 129-132.

277 J.-K. Huysmans, Le Salon de 1879, op. cit., p. 96, n. 1.

278 Ibidem, p. 50-52.

279 J.-K. Huysmans, L'Exposition des indépendants, op. cit., p. 102-111.

280 Ibidem, p. 111-112.

281 Ibidem, p. 253.

282 Ibidem, p. 236-237 e 244-245.

283 Ibidem, p. 246-247.

284 Ibidem, p. 239-241.

285 Ibidem, p. 228-229. É possível que *A Pequena Bailarina de Catorze Anos* se inspire nos bonecos de cera apresentados nas exposições etnográficas, como a que teve lugar no Palácio das Indústrias de Paris em 1878. Vestidos com trajes tradicionais, esses bonecos faziam parte de reconstruções de ambientes, aos quais conferiam veracidade. A obra de Degas era vista, na época, como um modelo etnográfico, levando Henri Trianon a sugerir que o artista aplicasse, no futuro, o darwinismo à seleção estética. Além da escultura sacra hispânica (séculos XVI, XVII e XVIII), podem ser lembradas outras fontes tradicionais: o realismo das figuras do presépio napolitano setecentista e as descobertas arqueológicas de esculturas antigas polimatéricas e policrômicas. Cf. P. Daix, *Historia Cultural Del Arte Moderno*, p. 228-229; L. Marques, Bailarina de Catorze Anos, em L. Marques (org.), op. cit., p. 237.

286 J.-K. Huysmans, Appendice, op. cit., p. 251, 265 e 267-268. Rewald afirma que a mostra contava com um conjunto de obras que representavam fielmente a proposta do grupo. Cf. J. Rewald, op. cit., v. 2, p. 191.

287 Na carta que escreve à esposa, Berhe Morisot, a respeito da mostra, Eugène Manet tem a mesma opinião do crítico. Embora considere desigual a amostragem de Pissarro, destaca suas figuras de camponesas, "bem superiores às de Millet, pela verdade do desenho e do colorido". Cf. J. Rewald, op. cit., v. 2, p. 132.

288 E. Zola, Nouvelles littéraires et artistiques, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 321.

289 Idem, Le Naturalisme au Salon, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 342-343. Zola não é o único crítico a mostrar-se dividido perante a obra, que gera uma controvérsia em virtude da tensão detectada por boa parte da crítica entre a tradução realista do ambiente e os elementos supranaturais que informavam o tema. Cf. G. Weisberg, "Bastien-Lepage, Jules", *The Dictionary of Art*, v. 3, p. 358.

290 J.-K. Huysmans, Le Salon de 1879, op. cit., p. 55-56. O quadro analisado é *A Estação de Outubro*.

291 E. Zola, Nouvelles littéraires et artistiques, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 322; Idem, Le Naturalisme au Salon, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 344-345; J.-K. Huysmans, Le Salon de 1879, *L'Art moderne/Certains*, p. 54.

292 E. Zola, Nouvelles littéraires et artistiques, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 322-323.

293 Idem, Le Naturalisme au Salon, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 345-346. Também Huysmans aprecia o quadro de Roll: embora lamente a inserção de uma figura melodramática na cena e faça reparos ao desenho, o crítico elogia o artista por ter "ousado pintar, sem *cold cream* e sem suco de cereja, pessoas humildes" e por demonstrar um temperamento marcado pela "falta de gosto" aos olhos do público. Cf. J.-K. Huysmans, Le Salon officiel de 1880, op. cit., p. 141.

294 J.-K. Huysmans, Le Salon de 1879, op. cit., p. 77; Idem, Le Salon officiel de 1880, op. cit., p. 133 e 160-163.

295 E. Zola, Les Paysagistes, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 161.

296 Idem, L'École française de peinture au Salon de 1878, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 289-290.

297 Num artigo de 1867, Zola apresenta uma visão bastante crítica da obra de Rousseau, na qual detecta a presença de um sistema que lhe permitia "ser exato" e "fazer algo de sensacional" ao mesmo tempo. Ao afirmar que seu ideal deveria ser "uma fotografia cheia de cor", o escritor coloca em pauta uma questão que virá a ser discutida no século XX. Tanto Corot quanto o grupo de Barbizon devem ter usado fotografias como ponto de partida para algumas de suas obras. Por volta de 1848, Corot passa a pintar imagens não definidas, que apresentam um parentesco com as fotografias obtidas a partir de chapas de vidro sensibilizadas. Além de ser um colecionador

de imagens fotográficas, o pintor era amigo de dois fotógrafos: Adolphe Grandguillaume e Adalbert Cuvelier. Quanto ao grupo de Barbizon, sabe-se que tinha relações com os fotógrafos Eugène Cuvelier, Pierre Dutilleux e Charles Desavary. Isso pode ter levado Baudelaire a criticar Rousseau por seu amor cego pela natureza, reportado implicitamente à influência da câmara fotográfica, e a levantar a hipótese de que Daubigny era dotado de um olho "objetivo". Cf. E. Zola, Nos Peintres au Champ-de-Mars, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 129-130; A. Scharf, *Arte e Fotografia*, p. 88-94.

298 Cf. L. Nochlin, *Realism*, p. 138.

299 J.-K. Huysmans, "Gustave Moreau", op. cit.; Idem, "Degas", op. cit., p. 293-297. A nova concepção de naturalismo do autor pode ser verificada no romance *Là-bas*, p. 9-10, e nos ensaios de *Trois primitifs*.

300 E. Zola, La Sculpture, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 171-173.

301 Ibidem, p. 173; "Jongkind", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 194.

302 P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 9-10.

303 G. Simmel, Sul problema del naturalismo, *Saggi di estetica*, p. 108 e 116. A visão crítica do impressionismo está enraizada na defesa do projeto cultural do sociólogo que visava reestruturar a contradição entre forma e vida. Cf. M. Cacciari, Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel, em G. Simmel, op. cit., p. XLV-XLVI.

304 L. Venturi, *La via dell'impressionismo*, p. 130-131. Nochlin, ao contrário, engloba no conceito de "realismo" tanto Courbet quanto os impressionistas. Cf. L. Nochlin, *Realism*.

305 A. Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, v. 3, p. 204-205.

306 Ibidem, p. 82-85.

307 J.H. Rubin, *L'Impressionisme*, p. 24, 78, 121, 179, 199, 223-224 e 252.

308 Lantier já havia sido uma personagem de *Le Ventre de Paris* (O Ventre de Paris, 1873). Extasiado diante do espetáculo oferecido pelo Mercado Municipal de Paris (Les Halles), sonha com uma "arte moderna toda experimental e toda materialista"; mas, por não conseguir encontrar "a nota exata", trabalha continuadamente em seus esboços. Cf. M.-A. Voisin-Fougère, Préface, em E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 14-15.

309 E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 103, 106 e 353.

310 B. Foucart, Préface, em E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 9.

311 E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 353 e 470. Em 1886, Jean Moréas e Gustave Kahn começam a publicar a revista *Le Symboliste*.

312 B. Foucart, Préface, em E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 19; E. Zola, L'École française de peinture au Salon de 1878, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 311-312.

313 E. Zola, "Proudhon et Courbet", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 32-35. Interessado apenas nos temas dos quadros, Proudhon via em *A Volta da Feira* (1850) a representação da "França rústica"; nas *Banhistas* (1853), uma sátira da burguesia "carnuda e coxuda, deformada pela gordura e pelo luxo"; nos *Britadores de Pedra* (1849), um protesto contra a arte e a sociedade; nas *Moças às Margens do Sena* (1856-1857), uma imagem da corrupção.

314 Idem, L'École française de peinture au Salon de 1878, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 286; Idem, Nouvelles littéraires et artistiques, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 318-319.

315 Idem, Le Naturalisme au Salon, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 334-335; Idem, "Édouard Manet", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 364; Idem, *L'Oeuvre*, p. 103. Parte da historiografia do século XX demonstrou, ao contrário, a modernidade da técnica de Courbet, baseada na evidência da superfície pintada e no aspecto tangível da matéria pictórica, distribuída frequentemente com a espátula. Desse modo, o espectador é obrigado a lembrar-se de que se encontra diante de uma obra de arte, de uma representação, que dá a ver a ação física do artista e o aspecto material da pintura. Deixando de ser ilusória, a imagem construída por Courbet possui uma concretude e um peso que a transformam numa coisa real, à diferença das superfícies delambidas da técnica acadêmica. Por essas características, Charles Rosen e Henri Zerner o consideram o primeiro artista moderno. É com ele que se afirma, de maneira peculiar, a autonomia da arte: o quadro torna-se um objeto material, autossuficiente, anti-ilusionista e centrado nos meios intrínsecos de representação. Cf. C. Rosen; H. Zerner, *Romanticism and Realism*, p. 151-153 e 223; M. Schapiro, Courbet e il repertorio delle immagini popolari, *L'arte moderna*, p. 71; G.C. Argan, *L'arte moderna: 1770-1970*, p. 93; R.R. Brettell, *Modern Art, 1851-1929*, p. 14.

316 Cf. L. Venturi, op. cit., p. 186-187, 202 e 231.

317 R.R. Brettell, op. cit., p. 17.

318 De Nittis é convidado por Degas a participar da exposição independente de 1874, por tratar-se de um artista reconhecido pelo público e pelo Salão oficial. O empenho de Degas em recrutar artistas para a causa independente não é, no entanto, bem visto no âmbito do grupo impressionista. É o que demonstra uma carta de Caillebotte a Pissarro (janeiro de 1881), na qual é criticado pelas inclusões de Ludovic Napoléon Lepic (1874 e 1876), Félix Auguste Bracquemond (1874, 1879 e 1880), Legros (1876), Maureau (1877), Zandomeneghi (1879, 1880 e 1881), Marie Quiveron Bracquemond (1879 e 1880) e Raffaëlli (1880 e 1881). A opinião de Caillebotte pode ser resumida numa frase: "Que falange de lutadores pela grande causa do realismo!!!". Cf. J. Rewald, op. cit., v. 1, p. 356; v. 2, p. 104.

319 C. Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, op. cit., v. 2, p. 176. Na década de 1870, Guys abandona os temas brilhantes e se dedica a esboços de mulheres suburbanas, sem conseguir nenhum reconhecimento.

320 L. Hautecoeur, *História Geral da Arte*, t. 3, v. 1, p. 199.

321 C. Baudelaire, Peintres et aquafortistes – Version définitive, op. cit., v. 2, p. 206.

322 De acordo com alguns historiadores, o quadro dá a ver não apenas o universo do modelo, mas também o do artista. Anita Brookner considera Zola como um atributo da poética de Manet, desempenhando a mesma função da gravura de Goya e da estampa japonesa. Graças a essas duas últimas presenças, haveria uma referência explícita a duas fontes do universo pictórico de Manet: a arte japonesa (metaforizada também no biombo) e o realismo de Velázquez. Além disso, há autorreferências ao próprio trabalho: a reprodução de *Olímpia* e o texto dedicado a ele por Zola, que acaba valendo como assinatura. Se for lembrado que o livro segurado pelo escritor é *Histoire des peintres* (História dos pintores), de Charles Blanc, poder-se-ia pensar que Manet estaria demonstrando o próprio desejo de ser parte ativa de uma tradição. Cf. A. Brookner, *The Genius of the Future*, p. 102; P. Daix, op. cit., p. 193 e 203; J. Rubin, op. cit., p. 73.

323 L. Venturi, op. cit., p. 148.

324 E. Zola, "Édouard Manet", *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 107-110.

325 P. Valéry, *Degas*, *Danse*, *Dessin*, p. 123-124.

326 Ibidem, p. 80.

327 Segundo James H. Rubin, o naturalismo das obras dedicadas à dança era acentuado pela

presença de bailarinas e de professores reconhecíveis. Cf. J.H. Rubin, op. cit., p. 195.

328 Para dados ulteriores, cf. A. Scharf, op. cit., p. 186-217.

329 P. Francastel, *L'Impressionisme*, p. 103. James H. Rubin fala, ao contrário, na presença de um "naturalismo científico", que consistiria na acentuação de traços desgraciosos, até mesmo simiescos, de fisionomias desagradáveis, marcadas pelo vício e na transformação das pessoas humildes em objeto de estudo. A análise de Rubin, que faz referência à misoginia do artista e a um senso de superioridade, parece reforçar a última leitura de Huysmans, para quem a série dedicada às mulheres se arrumando seria uma "represália" contra a idolatria de que eram objeto. O artista não teria apenas escolhido modelos feios, mas teria também envilecido a imagem da mulher, ao representá-la "nas poses humilhantes dos cuidados íntimos". Cf. J.H. Rubin, op. cit., p. 199-203; J.-K. Huysmans, op. cit., p. 294.

330 Apud L. Hautecoeur, op. cit., p. 204. O artista afirmava: "Não há arte menos espontânea do que a minha. O que faço é resultado da reflexão e do estudo dos grandes mestres; nada sei da inspiração, da espontaneidade e do temperamento." Cf. J.H. Rubin, op. cit., p. 179.

331 E. Zola, Une Exposition: Les Peintres impressionistes, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 283.

332 A. Scharf, op. cit., p. 178-179.

333 R. Brettell, op. cit., p. 143. Para uma análise mais detalhada do tratamento do corpo masculino por Caillebotte, cf. T. Garb, *Bodies of Modernity*, p. 24-53.

334 P. Daix, op. cit., p. 231; J.H. Rubin, op. cit., p. 296.

335 E. Zola, Les Actualistes, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 155.

336 L. Nochlin, op. cit., p. 198.

337 Apud M. Serullaz, *L'Impressionisme*, p. 32.

338 Apud J.-J. Lévêque, *Henri Fantin-Latour*, p. 32.

339 A. Scharf, op. cit., p. 59-61.

340 Cf. Q. Bell, *Victorian Artists*, p. 58.

341 E. Lucie-Smith, *Symbolist Art*, p. 173-174; E. Hoffmann, "Rops, Félicien (Joseph Victor)", *The Dictionary of Art*, v. 27, p. 140-141.

342 J.-K. Huysmans, Le Salon officiel de 1880, op. cit., p. 167.

343 Idem, L'Exposition des indépendants, op. cit., p. 117.

344 L. Hautecoeur, op. cit., p. 226-227; B.S. Fields, "Raffaëlli, Jean-François", *The Dictionary of Art*, v. 25, p. 846. Em *Philosophie de l'art*, Taine havia dedicado um capítulo à "Importância do caráter". No caso das artes plásticas, chamava a atenção para a constituição física do indivíduo (o "corpo vivo"), a partir da qual seria possível determinar as diferenças produzidas pela raça, pelo clima e pelo temperamento. A esse traço fundamental poderiam ser acrescidos "caracteres secundários", como a moda e as particularidades da profissão e do ofício. Cf. H. Taine, op. cit., p. 141-144.

345 J.-K. Huysmans, Le Salon de 1879, op. cit., p. 87.

346 Idem, Forain, op. cit., p. 311-312.

347 F. Mathey, *O Impressionismo*, p. 168. P. Daix, op. cit., p. 309-310. Octave Mirbeau é autor de *Le Journal d'une femme de chambre* (O Diário de uma Camareira, 1900). As recordações da protagonista, anotadas com franqueza e brutalidade, transformam-se numa sátira virulenta da sociedade da *Belle Époque*, tanto em Paris quanto na província.

348 Apud F. Mathey, op. cit., p. 170.

349 E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 253, 277 e 399.

350 Cf. A. Ehrard, Introduction, E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 41; S. Monneret, *Cézanne Zola...*, p. 61; M.-A. Voisin-Fougère, Préface, em E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 35. Gervex parece ter sido o primeiro modelo de Zola para a composição da figura do "naturalista de Salão"; sentindo-se enaltecido com a presença no romance, fazia-se chamar Fagerolles. Bastien-Lepage é evocado por ter sido lançado por um jornalista como a personagem. O nome de Carolus-Duran (pseudônimo de Charles Durand), pintor que representa aquilo que Hautecoeur (op. cit., p. 198) denomina de "naturalismo de museu", por inspirar-se nos mestres do passado (sobretudo Velázquez e Courbet), é proposto por Antoinette Ehrard pelo fato de ser amigo de Manet, do mesmo modo que Fagerolles era amigo de Lantier. Guillemet, um paisagista que expunha no Salão, mas que era amigo dos impressionistas a ponto de figurar em *O Balcão*, de Manet, parece ter sido outra fonte de inspiração, apesar da negativa de Zola. Monet estaria presente no desenho da personagem em virtude de sua ruptura com o grupo impressionista. Maupassant e Bourget são citados explicitamente pelo romancista no dossiê preparatório do romance; este discordava da

fórmula que haviam desenvolvido para agradar ao público, deixando de lado os caracteres principais do naturalismo: força, energia, simplicidade e verdade.

351 G.P. Weinerg, op. cit., p. 357-359.

352 L. Nochlin, op. cit., p. 80.

353 Solari inspira diversas personagens literárias: Sylvère de *A Fortuna dos Rougons* (1869-1871); Père Godet de *La Proie et l'ombre* (A Presa e a Sombra, 1878), de Marius Roux; Mahoudeau de *L'Oeuvre*. As duas últimas personagens compartilham o episódio do desabamento da estátua. O acidente é descrito longamente por Zola: em razão do frio, o molde de uma estátua representando uma banhista havia congelado. Ao acender o fogo, por ocasião de uma visita de Lantier ao ateliê, Mahoudeau provocara o incidente que o obrigou a refazer a escultura deitada. Cf. P. Smith, Literature and Art; E. Zola, *L'Oeuvre*, p. 321-326.

354 E. Zola, Peinture, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*, p. 372-376.

355 Detaille integra a coleção do Masp com o quadro *Oficiais Alemães Prestam Homenagem aos Prisioneiros Franceses Feridos* (1876).

356 O sucesso desse gênero de pintura pode ser aquilatado pela descrição do "Salão quadrado" do senhor Walter, um arrivista, feita por Maupassant em *Bel-Ami* (1885). Por ocasião de uma recepção, o diretor de *La Vie Française*, mostra, com orgulho, sua coleção ao protagonista do romance: paisagens de Guillemet, Henri-Joseph Harpignies; a "grande pintura" de Gervex, Bastien-Lepage, William-Adolphe Bouguereau e Jean-Paul Laurens; as representações "fantasistas" de Béraud, Lambert, Detaille e Maurice Leloir. Bouguereau não pode ser confundido com os "naturalistas de Salão"; ao lado de Gérôme e Cabanel, representa a continuação da pintura classicista, caracterizada por um desenho preciso, um acabamento cuidadoso, a observância das regras de anatomia, perspectiva, modelado e expressão fisionômica, na qual injeta uma boa dose de sentimentalismo e uma fidelidade fotográfica, sobretudo na representação das figuras. Laurens, por sua vez, é um pintor oficial da Terceira República, especializado na pintura das chamadas *grandes machines*, isto é, quadros históricos e religiosos de dimensões avultadas. Cf. Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, p. 148-150; C. Rosen; H. Zerner, op. cit., p. 206; P. Daix, op. cit., p. 264. Na coleção do Masp, há uma obra atribuída a Harpignies, *Paisagem Fluvial* (c. 1900).

357 Cf. H. Mitterand, op. cit., p. 49.

358 E. Zola, “Gustave Doré”, *Mes haines*, p. 87 e 89.

359 Ibidem, p. 88.

360 E. Zola, Peinture, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l’art*, p. 376-377.

361 Apud H. Mitterand, op. cit., p. 30.

362 Ibidem, p. 34, 38-39, 41 e 43.

363 O historiador estadunidense C.H. Stranaham, em *History of French Painting* (História da Pintura Francesa, 1888), atribuía o sucesso de Bastien-Lepage, Duez, Gervex, Goeneutte e Dagnan-Bouveret, dentre outros, a um conjunto preciso de atributos: exatidão no acabamento, delicadeza de tratamento, uso da doutrina impressionista da luz e da cor. Cf. P. Daix, op. cit., p. 233.

364 Cf. M. Schapiro, Natura dell’arte astratta, op. cit., p. 206-207; T.G. Clark, *A Pintura da Vida Moderna*.

365 H. Mitterand, op. cit., p. 45.

366 Dedicado ao arquiteto Riccardo Mariani (*in memoriam*).

367 M.B. Pereira, Prefácio, em Nicolau de Cusa, *A Visão de Deus*, p. 5.

368 E. Zola, *Le Roman expérimental*, p. 1-2.

369 Ibidem, p. 8.

370 Cf. A. Nakai, Architecture et Littérature, *Doshisha Studies in Language and Culture*, v. 2, n. 4, p. 547-583.

371 E. Zola, *Le Roman expérimental*, p. 10-11.

372 Cf. M. Adam-Maillet, *Réalisme et naturalisme*, p. 8.

373 A. Vidler, The New Industrial World, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 250-256; E. Zola, *Le Roman expérimental*, p. 10-11.

374 E. Zola apud A. Vidler, The New Industrial World, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 251.

375 J. Michelet, *L’Insecte*, p. 194.

376 Ibidem, p. 187-197. “As artes propriamente ditas, as belas artes, se beneficiariam ainda

mais que a indústria do estudo dos insetos. O ourives, o lapidador, fariam bem em perscrutar seus modelos e lições [...] as formas mais belas são formas vivas. Retire uma gota de sangue, examine-a ao microscópio".

377 Ibidem, p. 192-193.

378 Ibidem, p. 196-197.

379 H. Mitterand, *Le Roman à l'oeuvre*.

380 J. Rykwert, *The Dancing Column*, p. 317-349. Rykwert mostra a presença dos elementos florais e vegetais na cultura grega e, particularmente, do acanto ainda antes da coluna coríntia.

381 Cf. Vitrúvio, *Tratado de Arquitetura*, p. 144: "deleitado com o estilo e com a originalidade da forma, fez em Corinto colunas segundo esse modelo e estabeleceu o sistema de medidas. Partindo daí, para as aplicações nos edifícios, estabeleceu os princípios da ordem coríntia"; cf. também Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, p. 104-105; e J. Rykwert, *The Dancing Column*, p. 317-349.

382 Cf. R. Mariani, *Commentare la città*, p. 20. Cf. também P. Le Brun, *Recueil de pièces pour server de suplément des pratiques superstitieuses*, t. 4, p. 223.

383 B. Bergdoll, Nature's Architecture, em A. Sachs (org.), *Nature Design*, p. 46-59.

384 Cf. J. Llana, Natural History and the "Encyclopédie", *Journal of the History of Biology*, v. 33, n. 1, p. 2.

385 Ibidem, p. 1-25. Conforme Picon, em seu *L'Architecture française* (1752-1756), ou *Cours d'architecture enseigné à l'Académie royale d'architecture* (*1771-1777*), Jacques-François Blondel (1705-1774) já fazia menção às diferenças apresentadas pelo gosto tanto no eixo sincrônico como no diacrônico, ou seja, no que diz respeito à geografia, bem como nas distintas civilizações. Picon menciona a obra de D. Leroy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous* (1764), na qual o autor fez um levantamento da evolução do tipo arquitetônico da igreja ao longo da história. Cf. A. Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des lumières*, p. 17 e 49-50.

386 Cf. N. Abbagnano, *História da Filosofia*, v. 7, p. 64; J. Rykwert, *The Judicious Eye*, p. 176.

387 “um estado [natural] que não existe mais, que talvez não tenha existido, que provavelmente não existirá nunca, e do qual é, contudo, necessário ter noções justas, para bem julgar do nosso estado presente” (J.-J. Rousseau, Prefácio, *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/>).

388 D’Alembert; Jean Le Rond, *Discours préliminaire de l’Encyclopédie* (1750): “o primeiro passo que devemos dar nessa pesquisa é examinar, se nos permitimos esta expressão, a genealogia e a filiação de nossos conhecimentos, as causas que lhes deram origem e os caracteres que os distinguiram; em uma palavra, remontar à origem e à geração de nossas ideias”.

389 Nesse contexto, também compreendemos a sociedade da felicidade descrita por Rousseau em seu *Ensaio Sobre a Origem das Línguas* (1817) e modelo de uma série de utopias naturalistas ao final do século XVIII, assim como Crusoé e Emílio inseriam-se em uma paisagem bucólica como um espaço intermédiário entre a floresta selvagem e a cidade civilizada.

390 Abbé Batteux apud A. Vidler, *L’Espace des Lumières*, p. 17.

391 N. Levine, *Modern Architecture*, p. 53.

392 M.-A. Laugier, *An Essay on the Study and Practice of Architecture*, p. 11.

393 Ibidem.

394 M.-A. Laugier apud A. Vidler, *L’Espace des lumières*, p. 35.

395 A. Vidler, The Idea of Type: The Transformations of the Academic Ideal, em K.M. Hays, *Oppositions Reader*, p. 439.

396 “as peças de madeira levantadas perpendicularmente dão a ideia de colunas. As peças horizontais apoiadas sobre elas nos dão a ideia de entablamentos. As peças inclinadas que formam o telhado nos dão a ideia de frontão” (M.-A. Laugier, op. cit., p. 12-13).

397 Cf. J. Rykwert, *A Casa de Adão no Paraíso*, p. 41.

398 A. Vidler, *L’Espace des lumières*, p. 36.

399 Cf. J. Rykwert, The Nefarious Influence on Modern Architecture of the Neo-Classical Architects Boullée and Durand, *The Necessity of Artifice*, p. 60-65.

400 Cf. A. Vidler, Introduction to Type: Quatremère de Quincy, em K.M. Hays, op. cit., p. 617-618.

401 Cf. J. Rykwert, *A Casa de Adão no Paraíso*, p. 81.

402 Cf. A. Vidler, op. cit., p. 443. Ou, ainda, M. Hvattum, Origins Redefined, em J. Odgers; F. Samuel; A. Sharr (orgs.), *Primitive*, p. 40.

403 B. Bergdoll, Nature's Architecture, em A. Sachs, (org.), op. cit., p. 3.

404 A.C. Quatremère de Quincy, Dictionnaire de l'architecture, *De L'Imitation*, p. LVIII-LIX: "alcançamos milhares de coisas em cada gênero, e uma das principais ocupações da ciência e da filosofia, a fim de compreender as suas razões, é descobrir as suas origens e causas primitivas. Isso é o que deve ser chamado 'tipo' na arquitetura, assim como em todos os campos das invenções e das instituições humanas".

405 Cf. A.C. Quatremère de Quincy, Dictionnaire de l'architecture, *De L'Imitation*, p. LVIII.

406 Ibidem, p. LVIII.

407 J.F. Blondel apud A. Vidler, The Idea of Type, em K.M. Hays, op. cit., p. 443.

408 A.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie Méthodique*, t. 1, p. 482, 484.

409 Cf. E.A. Eigen, Overcoming First Impressions, *Journal of the History of Biology*, v. 30, n. 2, p. 199.

410 Conforme definição de Patrick Geddes.

411 J. Steigerwald, Goethe's Morphology, *Journal of the History of Biology*, v. 35, n. 2, p. 295.

412 Cf. J. Grave, Ideal and History, *Artibus et Historiae*, v. 27, n. 53, p. 175-186.

413 J. Steigerwald, op. cit., p. 318. Conforme a expressão de Goethe, o objeto da morfologia era "reconhecer as formações vivas como tal, compreender suas partes externas visíveis e tangíveis em suas mútuas relações, tomar essas partes como indicações daquilo que existe internamente e desse modo adquirir um grau de maestria na intuição a respeito do todo". Efetivamente, a palavra "morfologia" foi utilizada pela primeira vez em um texto impresso, em 1800, por Karl Friederich Burdach, que, assim como Goethe, considerava como objeto da morfologia a forma, ou seja, o modo pelo qual "as coisas representavam a si próprias no espaço, relacionando-se umas com as outras".

414 Sobre as afinidades entre Goethe e Humboldt, cf. J. Steigerwald, op. cit., p. 319.

415 B. Bergdoll, Of Crystals, Cells, and Strata, *Architectural History*, v. 50, p. 10; Idem,

European Architecture 1750-1890, p. 191-195.

416 Cf. B. Bergdoll, Of Crystals, Cells, and Strata, op. cit., v. 50, p. 14.

417 A. von Humboldt, *Cosmos*, v. 1, p. 23.

418 Sobre o conceito de cosmopolitismo entre os estudiosos do período, ver O. Ette, The Scientist as Weltbürger, *Northeastern Naturalist*, v. 8, p. 157-182.

419 B. Bergdoll, Of Crystals, Cells, and Strata, op. cit., v. 50, p. 1-29. O novo Musée d'Histoire Naturelle foi estabelecido no antigo *Jardin du Roi*, instituição dirigida até então pelo conde de Buffon.

420 G. Cuvier, *Le Règne animal distribué d'après son organisation...,* t. 1, p. v-xiv.

421 Ibidem, p. xix.

422 G. Cuvier apud E. Eigen, Overcoming First Impressions, *Journal of the History of Biology*, v. 30, n. 2, p. 206.

423 G. Cuvier, *Leçons d'Anatomie Comparée*; Idem, *Discourse on the Revolutionary Upheavals on the Surface of the Globe*.

424 G. Semper, Les Quatre elements de l'architecture; Des styles architecturaux; Origine technique des formes fondamentales, des types et symbols essentiels de l'architecture, *Du style et de l'architecture*, p. 95-154, p. 343 e p. 305-338, respectivamente.

425 G. Cuvier, *Discours sur les révolutions du globe*, p. 9-13 e 40.

426 J. Soulillou, Introduction, em G. Semper, op. cit., p. 23.

427 G. Semper, Des symboles architecturaux, op. cit., p. 201: "qualquer que seja o objeto da arquitetura [...] a sua concepção terá surgido da necessidade de responder a alguma necessidade material, particularmente aquela de proteção e abrigo contra os ataques do clima, dos elementos naturais e contra as forças hostis".

428 Idem, Des symboles architecturaux, op. cit., p. 208.

429 Idem, Les Quatre elements de l'architecture, op. cit., p. 124-130.

430 Idem, Prolégomènes, op. cit., p. 267.

431 R. Recht, Viollet-le-Duc et Gottfried Semper, *Revue Germanique International*, n. 13. Disponível em: <http://rgi.revues.org/780>.

432 E.E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, v. 9, p. 342-343.

433 E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, p. 86-87.

434 E.P. Gauthier, Zola on Naturalism in Art and History, *Modern Language Notes*, v. 70, n. 7, p. 516.

435 H. Damisch, Introduction, em E.E. Viollet-le-Duc, *L'Architecture raisonnée*, p. 12-13.

436 Ibidem, p. 19-21.

437 Ibidem, p. 22-23. Cf. também E.E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, v. 9, p. 339-343.

438 Ver o prefácio da segunda edição de E. Zola, *Thèrése Raquin*, p. i-ix: "eu quis estudar os temperamentos e não os caracteres [pois que] meu objetivo é, antes de tudo, científico [...] entregando-me à análise do mecanismo humano [...] o estudo do temperamento e das profundas modificações do organismo sob a pressão dos meios e das circunstâncias".

439 Cf. C. Chéroux, *L'Experience photographique d'August Strindberg*, p. 25.

440 R. Barthes, La Tour Eiffel, *Oeuvres complètes*, v. 2, p. 531-554.

441 Cf. B. Bergdoll, Nature's Architecture, em A. Sachs, op. cit., p. 50. No mesmo texto, Bergdoll transcreve uma citação de Léonce Reynaud retirada do verbete "Arquitetura" da *Encyclopédie nouvelle*, v. 1, p. 777, na qual o arquiteto francês compara os monumentos humanos às conchas em que os animais imprimem as marcas de seus corpos, ao mesmo tempo que as tornam seus abrigos.

442 E.E. Viollet-le-Duc, *Lectures on Architecture*, v. 1, p. 460. Grifo nosso.

443 Idem, *Histoire d'un dessinateur*.

444 B. Thaon, Viollet-le-Duc, Pensée Scientifique et Pensée Architecturale, *Actes*..., p. 131-142.

445 E.E. Viollet-le-Duc, *Lectures on Architecture*, v. 1, p. 283.

446 Idem, *Histoire d'un dessinateur*, p. 128.

447 Cf. G. Viollet-le-Duc, Viollet-le-Duc et le paysage de montagne, *Viollet-le-Duc au Grand Palais* (*1979-1980*), catálogo de exposição, p. 360-361; B. Thaon Viollet-le-Duc, Pensée

Scientifique et Pensée Architecturale, *Actes*..., p.131-142. E.E. Viollet-le-Duc, *Le Massif du Mont-Blanc*; Idem, Nouvelle carte topographique du massif du Mont-Blanc, *Bulletin de la Société de Géographie*, jul. 1874.

448 E.E. Viollet-le-Duc, *Mémoire sur le Mont Blanc*.

449 M. Le Coeur, La Bibliothèque Nationale, entre rationalism et illusionnisme, em C. Bélier; B. Bergdoll; M. Le Coeur (eds.), *La Structure mise en Lumière*, p. 151.

450 Cf. B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 179-183; B. Lemoine, "Labrouste et le Fer", em C. Bélier; B. Bergdoll; M. Le Coeur (eds.), op. cit., p. 181-191.

451 B. Bergdoll, Of Crystals, Cells, and Strata, *Architectural History*, v. 50, p. 16.

452 W. Whyte, How do Buildings Mean?, *History and Theory*, v. 45, n. 2, p. 163.

453 Cf. E. Alexander, Ruskin and Science, *The Modern Language Review*, v. 64, n. 3, p. 508-521.

454 Ibidem, p. 508.

455 J. Ruskin, *The Stones of Venice*, v. 1, p. iv-v: "cada data em questão foi determinada somente através de evidências internas, tornando-se necessário examinar não somente cada um dos antigos palácios, pedra por pedra, mas cada fragmento através da cidade que indicasse alguma chave para a formação dos seus estilos [...] O meu relato de cada um dos edifícios tem como fundamento a minha própria análise e as medições levadas a cabo por mim mesmo [...] Efetivamente, não é fácil ser acurado no relato de cada coisa, mesmo que simples. Os zoólogos geralmente discordam em suas descrições relativas à curva de uma concha ou à plumagem de um pássaro, mesmo que tenham seu espécime sobre a mesa e possam examiná-lo à vontade; a possibilidade de erro aumenta com a descrição das coisas cujas partes componentes são vistas à distância, ou sob condições não favoráveis de luz e sombra, ou cujas características marcantes desapareceram com o tempo".

456 Idem, The Nature of Gothic, *The Stones of Venice*, v. 2, p. 151.

457 Cf. E. Alexander, Ruskin and Science, *The Modern Language Review*, v. 64, n. 3, p. 511. Cf. também D.E. Cosgrove, John Ruskin and the Geographical Imagination, *Geographical Review*, v. 69, n. 1, p. 43-62.

458 Cf. E. Alexander, Ruskin and Science, op. cit., v. 64, n. 3, p. 509.

459 J. Ruskin, *The Poetry of Architecture*.

460 C. Harvey; J. Press, John Ruskin and the Ethical Foundations of Morris & Company, 1861-1896, *Journal of Business Ethics*, v. 14, n. 3, p. 181.

461 Apud B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, p. 212.

462 J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, p. 55.

463 B. Bergdoll, op. cit., p. 215-216.

464 Cf. C. Dresser, *Principles of Decorative Design*, p. v.

465 J. Ruskin, L'Eloge du gothique, em E. Cammaerts (ed.), *Conférences sur l'architecture et la peinture*, p. 103-105.

466 J. Owens, *Grammar of Ornament*, p. 6 e 156.

467 Cf. C. Harvey; J. Press, John Ruskin and the Ethical Foundations of Morris & Company, 1861-1896, *Journal of Business Ethics*, v. 14, n. 3, p. 184.

468 K.B. Valentine, Motifs from Nature in the Design Work and Prose Romances of William Morris (1876-1896), *Victorian Poetry*, v. 13, n. 3-4, p. 83-89.

469 L. Sullivan, Ornament in Architecture, *The Enginneering Magazine*.

470 L. Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, p. 4.

471 L. Eidlitz, *The Nature and Function of Art*.

472 H. Greenough, American Architecture, em H. Greenough; H.A. Small, *Form and Function*, p. 54-68. O referido texto foi publicado inicialmente em 1849. As afinidades e diálogos entre Greenough e Emerson são reveladas no poético texto deste último (Thought on Art, *The Dial*, n. I, January 1841), no qual Emerson discute uma das mais importantes questões da modernidade, o binômio beleza e necessidade, que Greenough irá formular em termos de forma e função.

473 L. Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, p. 5.

474 Cf. S.E. Crane, The Aesthetics of Horatio Greenough in Perspective, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 24, n. 3, p. 415-427; T.M. Brown, Greenough, Paine, Emerson, and the Organic Esthetic, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 14, n. 3, p. 304-317.

475 Cf. M.M. Elia, *Louis Henry Sullivan 1856-1924*, p. 16. Cf., ainda, M.J. Lewis, The Battle Between Polytechnic and Beaux-Arts in the American University, em J. Ockman (ed.),

Architecture School Three Centuries of Educating Architects in North America, p. 80-81.

476 B. Bergdoll, Of Crystals, Cells and Strata, *Architectural History*, v. 50, p. 19; Idem, Nature's Architecture, em A. Sachs (org.), op. cit., p. 52-53.

477 Ruprich-Robert apud B. Berdoll, Of Crystals, Cells and Strata, *Architectural History*, v. 50, p. 19.

478 L. Sullivan, Ornament in Architecture, *The Enginneering Magazine*.

479 P.-A. Bastide; L.G. Machado, Introdução, em J.-J. Rousseau, *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, p. 156.

480 J.-J. Rousseau, Prefácio, *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/>.

481 Cf. A. Vidler, The Scenes of the Street, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 22-25; E.-G. Morelly, Chant III, *Naufrage des isles flottantes*, p. 73-90: "quem não seria surpreendido pelas virtudes de um príncipe que faz de seu império uma grande cidade, mais regular que aquela cujos muros o Eufrates banha? [...] onde a bela ordem dos edifícios iguala aquela dos vasos em que a industriosa abelha coloca o seu mel?".

482 M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, p. 256-264.

483 Cf. C. Duveyerier, La Ville nouvelle ou Le Paris des saint-simoniens, *Paris ou Le livre des Cent-et-un*, t. 8, p. 318.

484 Cf. M. Bressani; M. Grignon, La Biliothèque Sainte-Geneviève et L'architecture "guérissante", em C. Bélier; B. Bergdoll; M. Le Coeur (eds.), op. cit., p. 96-99, p. 105.

485 O único exemplo construído de falanstério foi realizado pelo industrial socialista Jean-Baptiste Godin (1856-1859).

486 M. Bressani; M. Grignon, La Biliothèque Sainte-Geneviève et L'architecture "guérissante", em C. Bélier; B. Bergdoll; M. Le Coeur (eds.), op. cit., p. 101.

487 A. Vidler, The Scenes of the Street, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 48.

488 Ibidem, p. 48; Cf. também V. Considerant, *Decription du phalanstère et considerations sociales sur l'architectonique*, p. 63.

489 Cf. R. Owen, Report to the County of Lanark: "ela é verdadeiramente uma máquina que

simplificará e facilitará de forma marcante todas as operações da vida humana, multiplicando racional e permanentemente os prazeres a tal ponto que ainda não podem ser contemplados com calma pelas mentes mais simples. Se a invenção de várias máquinas multiplicou a força de trabalho em várias instâncias, com vantagens aparentes para os indivíduos particulares, enquanto deteriorava a condição de muitos outros, essa é uma invenção que multiplicará de uma só vez as forças físicas e mentais de toda a sociedade em uma extensão incalculável, sem prejudicar ninguém".

490 Cf. A. Vidler, op. cit, p. 53.

491 Idem, The New Industrial World, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 249.

492 J. Guesde apud A. Vilder, The New Industrial World, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 249.

493 Cf. A. Vidler, The New Industrial World, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 254. Em correspondência com o poeta naturalista Maurice le Blond, Zola, em 1900, escreveria "é um crime social não atuar [...] a juventude recusa o isolamento na torre de marfim, onde por tanto tempo seus anciões desperdiçaram o seu tempo esperando a verdade do futuro aparecer no horizonte". Le Projets littéraires d'Emile Zola. *Mercure de France*, n. 703, t. 199.

494 E. Zola, *Les Quatre évangiles*, p. 632.

495 H. Renaud, *Vue synthétique sur la doctrine de Ch. Fourier*, p. 213: "nós falamos não somente sobre aquilo proposto por Fourier, mas ainda daquilo que ele previu para o futuro". Em seu texto, Zola descreveu a descoberta do livro de Renaud através de sua personagem Luc: "ele relembra [...] a leitura longínqua de um pequeno livro bem modesto onde era resumida a doutrina de Fourier. Ele se lembrava da noite de insônia, na qual cônscio de sua missão ainda obscura [...] ele se pôs a ler [...] e foi o gênio de Fourier, as paixões humanas colocadas em honra, utilizadas, aceitas como as forças da própria vida, o trabalho enobrecido, tornado atraente, transformado em novo código social, a liberdade e a justiça pouco a pouco conquistadas [...] foi por causa de Fourier que ele ousou tentar a experiência da La Crêcherie. A primeira casa-comum, com a sua escola, os primeiros ateliês tão limpos e alegres com as suas divisões de trabalho, a primeira cidade operária, com suas fachadas brancas sorrindo por entre o verde, nasceram das ideias de Fourier". E. Zola, *Les Quatre évangiles*, p. 639.

496 E. Zola, *Les Quatre évangiles*, p. 633-634: "em todos os edifícios públicos, em todas as casas particulares, mesmo as mais modestas, distribuía-se sem custos a luz, o calor, o

movimento. Era suficiente girar os botões e a casa se iluminava, aquecia, a cozinha se fazia, as diversas máquinas profissionais ou de uso doméstico se colocavam em marcha [...] pequenos mecanismos engenhosos criavam-se diariamente para as necessidades da organização doméstica desobrigando as mulheres, substituindo o trabalho manual pela ação mecânica [...] o operário da fábrica, a antiga besta humana era pouco a pouco subtraída do esforço físico, de uma dor inútil, agora que uma força natural conquistada, domesticada a substituía, limpa e silenciosa [...] Jordan havia inventado lâmpadas de tal potência de iluminação que duas ou três eram suficientes para iluminar uma avenida [...] foram construídas estufas admiráveis, imensas, graças a um sistema aperfeiçoado de aquecimento [...] flores, legumes, frutas ao longo de todo o ano... não havia mais inverno assim como não havia noite [...] e os transportes, a locomoção, a circulação pelas ruas era facilitada por essa força distribuída livremente, aplicada a uma infinidade de veículos".

497 Destacamos a sensível formulação de Zola sobre o desenvolvimento da ciência e da tecnologia promovendo as comunicações em todos os níveis, e as associações entre os homens dos quatro continentes, dissolvendo fronteiras para alcançar aquilo que definiu como uma "pátria comum": "a navegação aérea será descoberta, o homem terá conquistado o espaço [...] amanhã ele poderá comunicar-se com um lado e outro do planeta sem fios ou cabos [...] a palavra humana, o gesto humano farão a volta ao mundo com a rapidez de um raio [...] desde algum tempo existe a possibilidade de ultrapassar as fronteiras por meio dos trilhos, as vias férreas [...] unificando todas as nações, em redes cada vez mais fechadas e fraternais [...] o que acontecerá quando de capital a capital, [...] o mesmo pensamento, ocupar ao mesmo tempo os continentes [...] enquanto as cabines dos balões viajarem pelo livre infinito, a pátria comum, sem conhecer alfândegas? O ar que todos respiramos, o espaço que constitui o bem de todos, será o campo da harmonia ilimitada, onde certamente a humanidade do amanhã se conciliará [...] a ciência invencível avançou um passo a cada dia, produzindo mais luz, mais fraternidade e felicidade [...] ela terminará por liberar as inteligências, aproximando os corações". Ibidem, p. 635.

498 Ibidem, p. 632-633.

499 D. Wiebenson, Utopian Aspects of Tony Garnier's Cité Industrielle, *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 19, n. 1, p. 16-24; C. Pawlowski, *Tony Garnier et les débuts de l'urbanisme fonctionnel en France*.

500 A. Vidler, The Modern Acropolis, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 271.

501 Cf. D. Wiebenson, *Tony Garnier*, p. 25-26.

502 R. Mariani, *Tony Garnier*, p. 22; A. Vidler, The Modern Acropolis, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 264.

503 D. Wiebenson, Utopian Aspects of Tony Garnier's Cité Industrielle, *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 19, n. 1, p. 16.

504 As citações são de D. Wiebenson, *Tony Garnier: The Cité Industrielle*, p. 102, e os artigos mencionados são P. Bourdeix, La Cité Industrielle de Tony Garnier, *La Construction moderne*, n. XLI, p. 171; e G. Henriot, Tony Garnier, *Jardins et Cottages*, p. 14.

505 T. Garnier, Foreword, em R. Mariani; Tony Garnier; D. Wiebenson, *Tony Garnier*, p. 107.

506 Ibidem: "a distribuição da terra, e tudo o que for relacionado à distribuição de água, pão, carne, leite e suprimentos médicos, assim como a reutilização do lixo, será entregue ao domínio público".

507 Apud R. Mariani, *Tony Garnier*, p. 26.

508 D. Wiebenson, Utopian Aspects of Tony Garnier's Cité Industrielle, *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 19, n. 1, p. 19. A autora utiliza a expressão "revivalismo arcadiano, cunhado por Christopher Tunnard, para indicar um retorno às formas antigas e, portanto, pagãs.

509 Ibidem, p. 18. Cf. também a elaboração de Henry Provensal em *Vers l'harmonie intégrale L'art de demain*, p. 310: "a harmonia unitária, – o acordo perfeito entre linhas, volumes e cores, fazendo surgir essa harmonia toda sensorial [...] o papel do artista será conformar esses elementos com aqueles da natureza, de modo a formar um conjunto que possa fazer corpo junto a esta última, precisando a beleza de um lugar através das curvas que o envolvem".

510 E. Renan, *Prière sur l'Acropole*, p. 11-32: "Foi em Atenas, em 1865, que experimentei pela primeira vez um sentimento vivo de retorno [...] Há um único lugar onde a perfeição existe, não dois: é aquele ali [...] o ideal cristalizado no mármore pentélico que defronte a mim se apresentava [...] um tipo de beleza eternal, sem qualquer mancha local ou nacional [...] Quando vi a acrópole, tive a revelação do divino [...] então o mundo todo me pareceu bárbaro [...] tudo que conhecia até então me pareceu o esforço desajeitado de uma arte jesuítica [...] é que aqui [em Atenas], o belo é a honestidade absoluta, a razão [...] As partes ocultas do edifício são cuidadas da mesma forma que aquelas que podem ser vistas."

511 A. Vidler, The Modern Acropolis, *The Scenes of the Street and Other Essays*, p. 259; 262; H. Provensal, *Vers l'harmonie intégrale L'art de demain*.

512 D. Wiebenson, Utopian Aspects of Tony Garnier's Cité Industrielle, *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 19, n. 1, p. 24; Idem, *Tony Garnier*, p. 97.

513 Cf. T. Steele, Élisée Reclus et Patrick Geddes géographes de l'esprit, *Réfractions recherché et expressions anarchists*, n. 4.

514 R. Mariani, *Tony Garnier*, p. 25.

515 Cf. D. Wiebenson, Utopian Aspects of Tony Garnier's Cité Industrielle, *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 19, n. 1, p. 16-24, p. 18-19; B.H. Vayssière, L'Impossible devenir gallo-romain d'un architecte Lyonnais, em A. Guiheux et al. (eds.), *Tony Garnier*, p. 19-25.

516 M. Le Blond, Le Projets littéraires d'Emile Zola, *Mercure de France*, n. 703, t. 199, p. 8-9.

517 P. Cogny, *Le Naturalisme*, p. 14-15 e 68.

518 Conforme Émile Zola apud M. Le Blond, Le Projets littéraires d'Emile Zola, *Mercure de France*, n. 703, t. 199, p. 10-11.

519 R. Mariani, *Tony Garnier*, p. 29-33.

520 Ibidem, p. 32-33.

521 G. Lukács, *Estetica*, v. 4, p. 8.

522 Ibidem.

523 Para tanto, cf. I. Chasin, Música e Mímesis, *Verinotio*, n. 9, ano v.

524 Aristóteles, *Politique*, VIII, 5, 1340a.

525 Idem, Politica, VIII, 5, 1340 b, *Obras*. Grifo nosso.

526 Idem, *Organon*, I, 16 a, p. 77.

527 G.W.F. Hegel, *Cursos de Estética*, v. 3, p. 337. Grifo nosso.

528 Aristóteles, *Retorica*, p. 297. Grifo nosso.

529 Sobre o ser e lógica da voz e da melodia, cf. I. Chasin, *Música*, *Serva d'Alma*; Idem, *O Canto dos Afetos*.

530 G.W.F. Hegel, *Cursos de Estética*, v. 3, p. 324.

531 Ibidem, p. 335.

532 Ibidem, p. 323. Grifo nosso.

533 Ibidem, p. 315.

534 J.-J. Rousseau, Ensaio Sobre a Origem das Línguas, XIV, *Rousseau*, p. 196. No intuito de, ao menos abstratamente, pontuar o espírito da palavra musical do Renascimento tardio – com o que se dá um passo a mais no sentido da demonstração da "existência de uma universalidade reflexiva quanto ao substrato da música" –, tomamos uma passagem do *Trattato*, texto tecido na reflexão sobre o drama grego e o nascente drama musical de finais do século XVI. No capítulo, "Demonstra-se, com outros argumentos, que a comoção do afeto em cena requer o canto, não a fala linear e ininterrupta dos diálogos", música e mimese dos sentimentos se sinonimizam deste modo: "Os afetos veementes são potentes incentivos à música e, quando representados em cena, se requer maximamente a melodia. O que pode ser reconhecido na medida em que, ao elevarmos naturalmente a voz – como ocorre nos lamentos, ameaças, júbilos e outras paixões humanas –, nos avizinhamos do canto; não sendo este mais do que uma variação de tom, feita ao se soltar a voz com um maior esforço das artérias, através de diversos intervalos harmônicos e prolongamentos das vogais. É por isso que se pode observar que os oradores, comumente nas comiserações de seus epílogos, costumam alterar muito a voz, aproximando-se assim das cantilenas. Nesse sentido, Teofrasto demonstrou claramente em seus livros de música que, de três tipos de afetos (aos quais os outros se reduzem), a música deriva sua origem: da alegria, tristeza e entusiasmo, isto é, furor divino – entendido também enquanto ímpeto generoso. Por isso, então, se deve adotar a melodia onde afetos símiles são expressos." G.B. Doni apud I. Chasin, *O Canto dos Afetos*, p. 75-76.

535 Cf. G.W.F. Hegel, *Cursos de Estética*, v. 3, p. 335. Grifo nosso.

536 J. Coli, *A Paixão Segundo a Ópera*, p. 83-84.

537 P. Cecchi, Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale, *Atti del Convegno Claudio Monteverdi*, p. 551.

538 Ibidem, p. 205.

539 Tome-se a palavra "zarliniana". Palavra sonoro-intervalar não assumida por este texto simplesmente como verdadeira, mas citada para que a argumentação em curso adquira alguma

concretude, necessária. Cecchi, ao reconstituir determinações mimético-intervalares zarlinianas, assim as apresenta, sintetizando-as: para Zarlino, "nas palavras que indicam 'aspereza' serão utilizados movimentos melódicos privados de semitom, optando-se por um largo uso das segundas e terças maiores, recorrendo-se verticalmente ao uso da sexta maior (considerada semiconsonância, e então 'áspera' ao ouvido) e de retardos ocasionais de quarta e de sétima. Para a imitação de 'matérias alegres', o compositor deverá fazer largo uso de semitons e terças menores nos movimentos melódicos, e de sextas menores – definidas como 'doces e suaves' – nos encontros verticais. Deverá evitar, ainda, o recurso àquelas dissonâncias permitidas ocasionalmente no caso de 'matérias [...] duras e ásperas' ou 'lacrimosas'". P. Cecchi, Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale, *Atti del Convegno Claudio Monteverdi*, p. 564.

540 Sobre o problema da mimese musical – da orgânica e lógica categorial da música –, cf. I. Chasin, *Música, Serva D'Alma*.

541 E. Fubini, Zarlino, Veneza e a Música Instrumental, *Ensaios Ad Hominem*, n. 1, t. 2, p. 209.

542 Cf. C. Palisca (org.), *Girolamo Mei* (*1519-1594*).

543 E. Fubini, *L'Estetica Musicale dall'Antichità ao Settecento*, p. 114.

544 N. Pirrotta, Maniera e Riforme nella Musica Italiana del'500, *Poesia e Musica*, p. 123. Grifo nosso.

545 J.P. Rameau, *Traité de L'Harmonie*, p. 1.

546 Ibidem.

547 J.P. Rameau apud C. Kintzler, *Jean Philippe Rameau*, p. 24.

548 Ibidem.

549 Ibidem, p. 29.

550 Ibidem, p. 30-31.

551 Ibidem, p. 31.

552 Ibidem, p. 29.

553 H. de Balzac, Gambara, *A Comédia Humana*, v. 15, p. 440-441. Grifo nosso.

554 Ibidem, p. 441.

555 Ibidem, p. 443.

556 M. Beghelli apud L. Machado Coelho, *A Ópera Romântica Italiana*, p. 68.

557 V. Terenzio, *La musica tra romanticismo e avanguardia*, p. 54.

558 Ibidem.

559 Em reflexão que substancia a questão aludida. Na *Dichiaratione*, texto no qual Giulio Cesare defende o irmão Claudio Monteverdi frente a uma polêmica musical em que fora envolvido, a determinado passo assim considera: "Por segunda prática [aquela que afirmava ser a prática musical de Monteverdi] [...] se entende a que versa em torno da perfeição da melodia, isto é, que considera a música comandada, e não comandante, e tem por senhora da música a oração". E, ainda, Zarlino denominou seu livro de "*Istitutioni Harmoniche* porque desejava ensinar as leis e regras da harmonia, mas meu irmão denominou [seu tratado] de *Seconda Pratica* – segunda em relação ao que [hoje] se pratica – porque quer se servir das considerações dessa prática, isto é, das considerações melódicas e de suas razões". Para um detalhamento do problema, cf. I. Chasin, *Música Serva D'Alma*, p. 132-148.

560 Uma longa consideração, que fundamenta o problema aludido e nitidifica a argumentação em curso: um intervalo, uma dada melodia, um dado movimento ou fluxo sonoro sensificam um pulso afetivo. O som puro expressa; não fosse assim, não seria mimético. Mas plasmado *in abstrato* – na autopositivação pura – abstratiza a orgânica musical construída. Em palavra que especifica, minimamente: "a música precisa da poesia porquanto *a existência e curso da interioridade demanda e envolve ineludivelmente uma ambiência humana e situacional*, as quais a poesia conforma e provê. Nesse sentido, sem o poema, sem a palavra, inexiste para a sonoridade, *rigorosamente*, homem, alma, ação, isto é, um sopro propulsante e arrimador à configuração da melodia – *do interno*. Ou, ainda, o canto dá forma aos movimentos anímico-afetivos, mas ocorre que estes nascem e se enraízam num contexto dado, são resultado e expressão de experiências humanas contextuais, concretas, reais. Experiências que se ausentes pela ausência da poesia fazem da melodia – então sem palavra – som desacompanhado que assim tenderá ao abstrato, pois sem contextura; logo, ao indeterminado ou mesmo ao insignificativo, pois som que não tem *por que*: *não se refere*, não *torneia*. Dito concisamente, música – *mélos* – sem poesia é sonoridade que se torna fugidia porquanto *interioridade humana sem mundo*; interioridade, concretamente, que não pode se pôr e repor afora da vida objetiva, vida que a engendra e propulsa". I. Chasin, *O Canto dos Afetos*, p. 115.

561 Partitura que entende repropor sonoramente um texto tomado como suporte compositivo; texto que pela orquestra, então, será "narrado", "comentado", evocado por via musical.

562 E. Fubini, *L'Estetica Musicale dal Settecento a Oggi*, p. 171-172.

563 *Mutatis mutandis*, não é essa, em nossos dias, a reação do público – a um só tempo próximo e duvidoso, entusiasmado e reticente, enobrecido e subjugado frente à sonoridade sentida como arcana, sonoridade que a orquestra de um teatro, de um *templo da música*, lhes *afronta*? Em grande medida, essa é a postura dos indivíduos diante do som orquestral: não o compreendem de fato (e poderiam!?) no deleite sentido e/ou afirmado; assim como negam a vida cotidiana, entendida como mesquinha, julgando-se tornar "melhores", mais "cultos", posto os sons ouvidos e "absorvidos". Sons, pois, sublimados, que nutrem uma alma então abstratizada, e que nessa abstração se reproduz – tanto como música quanto como indivíduo.

564 No caso da música instrumental, itere-se, possibilidade de concreção que carrega em si uma impossibilidade intrínseca, conquanto se possa e *deva* falar de uma música pura mais ou menos humana, mimética, artística.

565 J.-J. Rousseau, *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*, XIII, p. 195, grifo nosso.

566 G.W.F. Hegel, *Cursos de Estética*, v. 3, p. 323.

567 T. Mann, Fragmento Sobre Zola, *Ensayos Sobre Música, Teatro y Literatura*, p. 271.

568 G. Lukács, *Problemas del Realismo*, p. 198-199.

569 Ibidem, p. 199.

570 Nesse momento da reflexão, parece adequado configurar o passo digressivo que se segue. Ao se buscar sintetizar os supostos do naturalismo, ao leitor é esboçada a natureza ontológica dessa corrente artística. Esboço que, ao expandir sua óptica, funda, por outro lado, a argumentação tecida. Vejamos. Na assertiva de Lukács: Zola "está profundamente convencido de que descobriu as leis decisivas da existência como tal ao tornar manifesta a influência, imediatamente captável, do ambiente e da herança nos destinos humanos. Zola crê que o naturalismo é o modo de escrever adequado aos tempos, o método de escrever 'cientificamente' reto, precisamente porque o considera capaz de descobrir e expressar diretamente a ação dessas leis gerais. Portanto, o característico do naturalismo não é, de modo algum, a negação de leis e conexões gerais. Essa negação não aparece como tendência geral senão quando se alcança um estado posterior da decadência literária, e frequentemente em conflito com o naturalismo". A característica decisiva é, antes, a relação "naturalista – isto é, imediata, portanto abstrata – com essas leis gerais. Pode-se, pois, dizer, *mutatis mutandis*, da verdade artística do naturalismo aquilo que Hegel descreve de um modo geral em sua crítica de todo saber imediato: 'Sua peculiaridade [do saber imediato] consiste em que o saber *imediato* não tem a verdade por conteúdo a não ser *isoladamente*, com *exclusão* da mediação'". Esta exclusão da mediação – isto é, das "determinações históricas", pontua Lukács, "é muito fácil de se estudar na literatura comparando a relação entre homem e sociedade na obra de Balzac e na de Zola". Pois, para ele, "A generalidade captada sem mediação é necessariamente *abstrata*" e "A expressão literária da abstração que então se produz, e que conserva o caráter sensível-imediato da observação naturalista da vida, é o *símbolo*." Em suma, "o mais característico do ponto de vista literário é a falta de transições com a qual observações puramente naturalistas, puramente empíricas, e pequenos traços soltos da vida passam ao universal, ou o irreflexivo modo como esses momentos, nada profundos em si, nada significativos, convertem-se em portadores de conexões abstratas gerais e se identificam com elas." (G. Lukács, *La Novela Histórica*, p. 243-244.).

Nos termos que especificam, no naturalismo, "as vivências puramente privadas, exclusivamente individuais, das personagens, não se vinculam aos acontecimentos históricos por nenhum laço concreto; por isso, perdem seu caráter histórico real. E os próprios acontecimentos históricos se rebaixam, em função dessa separação, à condição de mera exterioridade, de exotismo, de fundo meramente decorativo" (Ibidem, p. 232-233). Em palavra exemplificante, que concreta: "Com Flaubert inicia-se um desenvolvimento no qual se convertem em fins em si mesmos a inumanidade do material e da dação de forma, a atrocidade e a brutalidade. Esses valores alcançam uma posição central posta a debilidade com que se configura o principal, o desenvolvimento social do homem; e, por essa mesma razão, são inclusive acentuadas para além dessa importância posicional. Como nessa arte a extensividade é em todos os pontos sucedânea da verdadeira grandeza – a descrição das contraposições é, com sua pompa decorativa, sucedânea da configuração das conexões humano-sociais –, a inumanidade e a crueldade, a atrocidade e a brutalidade se convertem em sucedâneas da perdida grandeza histórica real. Porém, ao mesmo tempo, esses traços brotam da ânsia patológica do homem moderno, projetada em pseudomonumentalidade, face à asfixiante estreiteza da vida cotidiana. Do asco das pequenas e mesquinhas intrigas da oficina nasce a imagem ideal do envenenador de massas César Borgia" (Ibidem, p. 217).

Na palavra arrematante: literatura naturalista, vida individual socialmente desenraizada. Indivíduo que plasmado em *isolamento* e como *símbolo*, como generalidade oca, como "peculiaridade excêntrica" – indivíduo, assim, que se faz individualidade abstrata –, é personagem configurada em solo social forjado como "exterioridade" (que lhe é) supérflua, extrínseca, indiferente. Irrelevante e/ou exótico cenário decorativo que inexiste enquanto aquilo que é – plataforma humana dos indivíduos, da vida do gênero. Nesse contexto, de empirismo estético, de naturalismo, de ausência de mediações – de historicidade recusada, o humanamente aberrante e violento avoca para si predomínio, faz-se essência – monumentaliza-se, materializando-se como condição universal e incontornável do homem. Universalidade do patológico que é, precisamente, vida social entendida e afigurada *sem* universalidade. Universalidade negada, vale dizer, sociabilidade não compreendida, que é, pois, indivíduo tornado besta, animal, ou compreendido e conformado numa *unilateralidade fenomênica universalizada*, isto é, modelado apenas enquanto o subumano que a vida burguesa gesta e parture. Subumano então elevado pela literatura a estatuto de realidade concreta, vivida, arte que por essa abstração plasmada entende condenar sentido e perspectiva das relações sociais burguesas postas, de fato negadoras do livre desenvolvimento dos indivíduos. Na notável reflexão balzaquiana, que, se lida às avessas – na negação do que propõe como *télos* da literatura novelística –, desnuda-nos a lógica da construção naturalista, entalhadadora de um desumanizado homem epifenomênico, reflexão que conclui, já não sem tempo, esta nota: "para merecer os louvores que todo artista deve ambicionar, não deveria eu *estudar* as *razões* ou a *razão* desses efeitos sociais, surpreender o *sentido* oculto nessa imensa reunião de tipos, de paixões e de acontecimentos? Enfim, depois de ter procurado, não digo achado, essa razão, esse motor social, não seria preciso meditar sobre os princípios naturais e ver em que as sociedades se afastam ou se aproximam da regra eterna do verdadeiro, do belo? Apesar da extensão das premissas, que por si só podiam formar uma obra, esta, para ser completa, exigia uma conclusão. Assim descrita, a sociedade devia carregar consigo a razão de seu movimento" (H. de Balzac, Prefácio à Comédia Humana, *A Comédia Humana*, v. 17, p. 670-671).

571 J. Sasportes, *Pensar a Dança*, p. 10.

572 Ibidem, p. 11.

573 Idem, *História da Dança em Portugal*, p. 220.

574 Idem, *Pensar a Dança*, p. 12.

575 Ibidem, p. 16.

576 No Rio, *Excelsiors* foi realizado no Imperial Teatro D. Pedro II, em 4 de junho de 1883. Cf. C.W. Beaumont, *O Livro do Ballet*, p. 578.

577 Entre as produções londrinas no estilo bailado-propaganda, tem-se: *Sob uma Bandeira* (1897), *A Nossa Coroa* (1901), *L'Entente cordiale* (1904), *Sob Duas Bandeiras* (1908). Cf. C.W. Beaumont, *O Livro do Ballet*, p. 571.

578 M. Pasi (org.), *El Ballet*, p. 139.

579 O filme recebeu cinco indicações ao Oscar, sob a direção de Darren Aronofsky, e contou com a atriz Natalie Portman no papel de Odete-Odile. A história do balé, segundo os estudiosos, foi inspirada em alguma lenda germânica e mostra como o príncipe preocupa a rainha com seu comportamento irresponsável, se misturando com todos os tipos da cidade, e como ela tenta realizar o casamento do filho. No dia do seu aniversário, ele teria que escolher a noiva, mas durante uma caçada com os amigos conhece uma moça chamada Odete, que é vítima de um encantamento e, junto com suas companheiras, está destinada a ser cisne durante o dia e moça em um curto espaço de tempo durante a noite. O príncipe se apaixona por Odete e tenta livrá-la do feitiço escolhendo-a para casamento, mas o feiticeiro engana o príncipe, fazendo sua filha Odile passar-se por Odete no dia do baile; o príncipe percebe o erro e sela o seu destino junto à condenada Odete.

580 C.W. Beaumont, op. cit., p. 488.

581 M. Pasi, *A Dança e o Bailado*, p. 212.

582 C.W. Beaumont, op. cit., p. 963.

583 J. Dufresne, *Los Estilos en el Ballet*, p. 180.

584 O espetáculo, da mesma maneira que todo o fórum, foi dedicado ao centenário do nascimento da bailarina russa Galina Ulánova (intérprete de papéis clássicos como *Gisele*, *Julieta* e *Moça-cisne*, Ulánova brilhou no seu tempo também no balé *Papoula Vermelha*).

585 J. Martin, *The Modern Dance*, p. 13.

586 Para Comte, os estados metafísico e teológico tendem à procura de soluções absolutas para os problemas do homem; a metafísica, tanto quanto a teologia, procura explicar a "natureza íntima" das coisas, sua origem e destino últimos, bem como a maneira pela qual são produzidas,

sendo que o estado metafísico se caracterizaria fundamentalmente pela dissolução do teológico, a argumentação, penetra os domínios da vontade divina e a substitui por "ideias" ou "forças". J.A. Giannotti, Vida e Obra, em A. Comte, *Comte*, p. X, XI.

587 Nesse modelo, o progresso provém da ordem e aperfeiçoa os elementos permanentes de qualquer sociedade: religião, família, propriedade, linguagem, acordo entre poder espiritual e temporal, conforme apontado por J.A. Giannotti, op. cit., p. XIII.

588 Precursor francês da dança moderna, a qual influenciou toda a geração da dança dos séculos XIX e XX.

589 J.A. Giannotti, op. cit., p. XII.

590 J.F.R. Souza, *As Origens da Modern Dance*, p. 129.

591 Ibidem, p. 56.

592 F. Ortega, Práticas de Ascese Corporal e Constituição de Bioidentidades, *Cadernos Saúde Coletiva*, v. 11, n. 1, p. 61.

593 D. Le Breton, *Adeus ao Corpo*, p. 221.

594 Na nossa perspectiva, ao contrário, Platão é o primeiro naturalista por excelência, pois é exímio observador da natureza humana em sua relação com a vida.

595 D. Le Breton, *Adeus ao Corpo*, p. 221.

596 F. Ortega, op. cit., p. 73.

597 J.F.R. Souza, op. cit., p. 131.

598 Ibidem, p. 137.

599 Nessa colônia, a coexistência de pensamentos tão heterogêneos como o anarquismo, a teosofia e o naturismo, ainda que tivessem pontos comuns, acabou por gerar alguns confrontos insuperáveis. Mas, mesmo assim, por lá passaram pessoas famosas, tais como Hans Arp, Hans Ball, Richter, Hermann Hesse, James Joyce, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Max Frisch, Paul Klee, Eduard Toller, Bertolt Brecht, Stefan George, Georg Kaiser, Mary Wigman, Isadora Duncan e Laban, que aí permaneceu por um tempo. Ida e Henry optaram por comercializar a Casa de Cura, que até ali havia servido só para os residentes, transformando-o num sanatório privado com serviço aberto ao público. Essa decisão originou enormes divergências e

constituiu o ponto de ruptura. Os anarquistas se retiraram, prevalecendo o grupo de teósofos e naturistas. Cf., entre outros, <http://www.csf.ethz.ch>.

600 Como podemos ver em suas declarações, conforme aponta o *site* <http://www.netsaber.com.br>.

601 J. Simão, *Folias Brejeiras*, p. 46.

602 Várias estrelas do cinema americano conheceram a ilha: Errol Flynn, Lana Turner, Ava Gardner, Tyrone Powel, César Romero, Glenn Ford, Brigitte Bardot e Steve MacQueen. Cf. J. Simão, op. cit., p. 50.

603 Fragmento da poesia "Samba", de Gilka Machado: "Em meio aos terreiros,/ Que sustos, que fugas,/ que astúcia, que heroísmo,/ brasílea morena,/ em todo teu corpo/ que míngua,/ que cresce,/ que sobe,/que desce,/ assim, desmanchado num sapateado!" S. Silva, *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volúsia*.

604 Também as mulheres, no naturalismo, são geralmente postas num mesmo patamar de causas e consequências, tendo como destino o alijamento social ou a morte. Como no caso da própria Luz del Fuego, que teve uma morte trágica e uma vida conturbada, e de Eros Volúsia, cuja fama também enveredava os limites do despudor no seio da sociedade conservadora brasileira, assim como a má fama das mulheres presentes na colônia do Monte Veritá, na Suíça. O corpo feminino desnudo revela a fragilidade da moralidade do homem nas sociedades tradicionais.

605 R. Muriand, *Les Folies Bergère*, p. 27.

606 Suas performances estão disponíveis em CDs e DVDs, e sempre há espetáculos em toda parte do planeta. Entre os espetáculos desenvolvidos pelo Cirque du Soleil, tem-se: *Saltimbanco* (1992), *Alegria* (1994), *Quidam* (1996), *Dralion* (1999), *Varekai* (2002), *Corteo* (2005), *Delirium* (2006), *Kooza* (2007), *Ovo* (2009), *Totem* (2010), *Iris* (2011).

607 H. Bergson, *Matéria e Memória*, p. 105.

608 J.F.R. de Souza, op. cit., p. 66-67.

609 Ibidem, p. 95.

610 Ibidem, p. 105.

611 D. Le Breton, *As Paixões Ordinárias*, p. 127.

612 Ibidem, p. 217.

613 Ibidem, p. 215.

614 E.L. Silva, *O Corpo na Capoeira,* v. 2, p. 19.

615 Eusébio Lôbo também foi discípulo do Bimba. E.L. Silva, op. cit., p. 20.

616 D. Le Breton, op. cit., p. 127.

617 Técnica desenvolvida por Steve Paxton na década de 1960 que apregoa a igualdade de forças e a coletividade do movimento da dança.

618 Núcleo de Artes Cênicas, *Cartografia*, p. 121. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000549.pdf>.

619 D. Le Breton, op. cit., p. 258.

620 J.F.R. de Souza, op. cit., p. 141.

621 Núcleo de Artes Cênicas, *Cartografia*, p. 117. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000549.pdf>.

622 Ibidem.

623 M. Baiocchi; W. Pannek, *Taanteatro*, p. 65.

624 Termo criado por Maura Baiocchi para performances em fotografia, as quais, além da performance em si mesma, como no caso da Martha Graham na floresta, compõem com várias outras fotos uma sequência performática.

625 M. Baiocchi; W. Pannek, op. cit., p. 133.

626 Ibidem, p. 134.

627 Ibidem, p. 133.

628 Langendonck esclarece que a crítica genética nasceu oficialmente em Paris, em 1968, no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e, como metodologia, procura interrogar o processo de criação artística e compartilhar o segredo desse processo. R. Van Langendonck, *A Sagração da Primavera*, p. 15.

629 Ibidem, p. 17.

630 Ibidem, p. 19.

631 H. Bergson, op. cit., p. 84.

632 Ibidem, p. 290.

633 Nesse espetáculo, estiveram presentes os artistas: Ana Macara (artista convidada da Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa), Soraia Silva (CDPDan/UnB, Brasília), Alexandre Nas (CDPDan/UnB, Brasília), Laura Virgínia (CDPDan/UnB, Brasília), Yara De Cunto (artista convidada, Brasília), Zou Mi (CDPDan/UnB, Brasília), Sabrina Cunha (CDPDan/UnB, Brasília). Cf. divulgação e trechos do espetáculo em: <http://cdpdan.blogspot.com>.

634 Como podemos ver no texto *"The Show Must Go On" – Uma Bel* (*a*) *Provocação*, de autor desconhecido, disponível em: <http://www.revistadadanca.com/>.

635 W. Sirobó, *Tseretomodztsé Xavante*, p. 2.

636 F. Ortega, op. cit., p. 68.

637 Apud D. Kasrel, 20 Questions, *Philadelphia City Paper*, 16-23 maio 1996. Disponível em: <http://citypaper.net/>.

638 Como podemos ver em texto publicado no *site*: <http://www.planetarydance.org/>.

639 Foi realizado por nós um trabalho de performance e registro visual na aldeia, com a participação de toda a comunidade e depois um espetáculo específico, com algumas danças e a mostra performativa dos registros realizados na aldeia, com a participação de trinta xavantes, em Brasília. O espetáculo foi apresentado no Memorial dos Povos Indígenas; em escola pública do Distrito Federal; na LBV; na Universidade de Brasília; no Teatro da Caixa Econômica Federal; e na Floresta Nacional do Ibama, no Distrito Federal. Foi muito valoroso e importante dialogar com a expressão cênica Xavante e suas referências ancestrais.

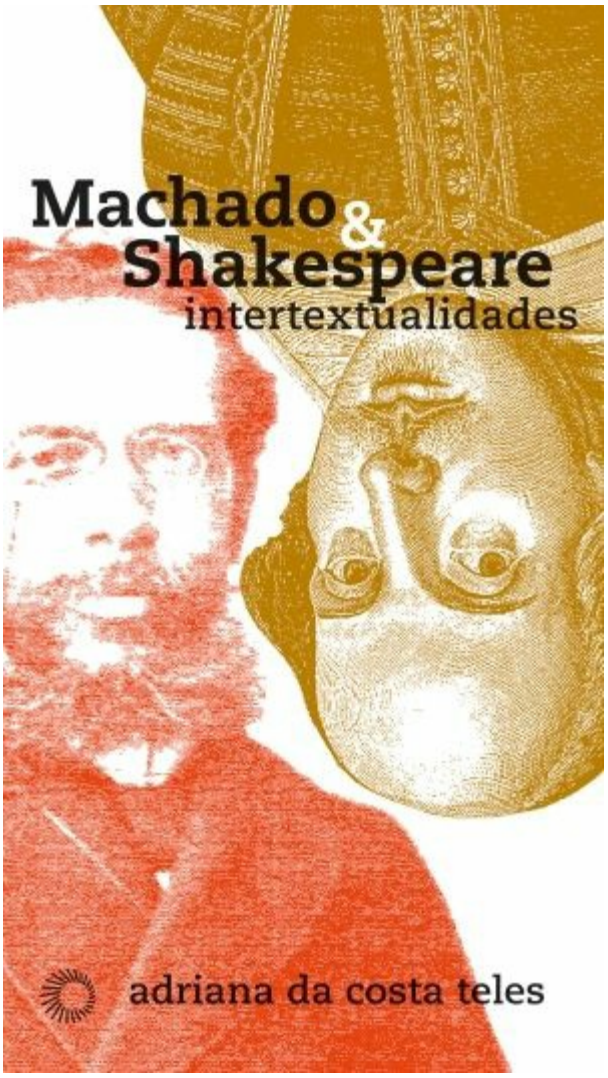
640 R. Gelewski, *Dança Vista Mais Profundamente*, p. 6 (coletânea de aforismos, ensaios, conferências, introduções e exposições de investigações didáticas do autor – ou de trechos delas – entre 1960 a 1967).

641 Ibidem, p. 16.

642 Cf. S. Brown; L.M. Parsons, Coreografias Mentais, *Mente e Cérebro*, ano 16, n. 193, p. 3.

643 C.R. Campelo, *Cal*(*e*)*idoscorpos*, p. 121.

644 M. Pasi, *A Dança e o Bailado*, p. 214.


Machado & Shakespeare
intertextualidades
adriana da costa teles

Machado & Shakespeare

da Teles, Adriana Costa

9788527310956

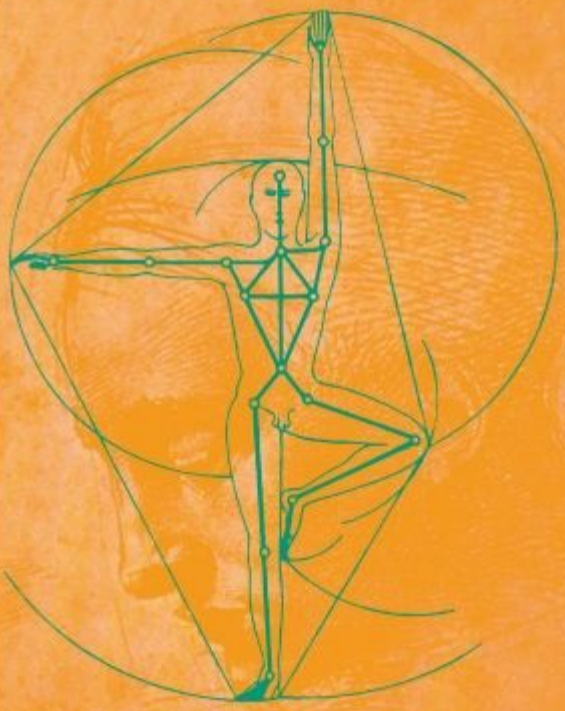
296 páginas

Compre agora e leia

Dizer que Machado de Assis é um clássico de nossa literatura constitui atualmente um truísmo quase despido de sua essência significativa. Porém, na verdade, só esse termo pode transmitir a abrangência de sua obra e sua relação com a literatura universal. Esse fato foi particularmente acentuado pelas pesquisas e pela crítica modernas, sobretudo no século XX, com destaque, cabe notar, aos trabalhos de Eugênio Gomes, passando pelo revelador enfoque que Helen Caldwell fez de Dom Casmurro como o Otelo tupiniquim. A revisão contemporânea percebeu que Shakespeare é, dentre os chamados clássicos, uma das ocorrências mais constantes no texto machadiano e, em nossos dias, a detecção crítica da presença do genial dramaturgo inglês na obra do nosso escritor princeps só faz avolumar-se. É o que torna tanto mais significativa e importante a contribuição de Adriana da Costa Teles neste Machado e Shakespeare: Intertextualidades, que a editora Perspectiva publica em sua coleção Estudos. Ampliando uma investigação acadêmica existente e perscrutando as aparições, diretas ou subliminares, do bardo seiscentista na pena do bruxo oitocentista do Cosme Velho, compõe a autora um volume que, por sua qualidade, se torna referência, não só por catalogar palavras idas e vividas que, de novo e sempre, interrogam o leitor e agitam o seu espírito, como por dissecar a relação intelectual desses dois vivisseccionistas das nossas mazelas de ontem, hoje e sempre.

Compre agora e leia

O ATOR COMPOSITOR



MATTEO BONFITTO

O Ator-Compositor

Bonfitto, Matteo

9788527310901

176 páginas

Compre agora e leia

Como pensar em "composição" no trabalho do ator? Eis o ponto de partida deste importante estudo realizado em O Ator-Compositor, por Matteo Bonfitto, que vem integrar a rica e diversificada bibliografia teatral publicada pela Editora Perspectiva nas suas diversas coleções. Apesar de numerosas pesquisas sobre a atuação empreendidas por grandes nomes do teatro ocidental do século XX, a "interpretação de si mesmo" continua sendo até hoje uma prática que se faz presente no processo criativo do comediante e se define como uma espécie de forma congenial ou estilo inerente. Com base nesse fato e conduzido pela idéia de que o teatro é, sobretudo, um exercício de arte objetivado com deliberação no corpo do intérprete, a pesquisa aqui projetada "rastreia" nas práticas artísticas os elementos essenciais que, em conjunto com a investigação sistemática, levaram ao desenvolvimento de diferentes métodos de construção e plasmação da obra de auto-incorporação do autor-objeto.

Compre agora e leia

debates
debates
debates

teatro

anatol rosenfeld

BRECHT E O TEATRO ÉPICO

PERSPECTIVA

Brecht e o Teatro Épico

Rosenfeld, Anatol

9788527310925

184 páginas

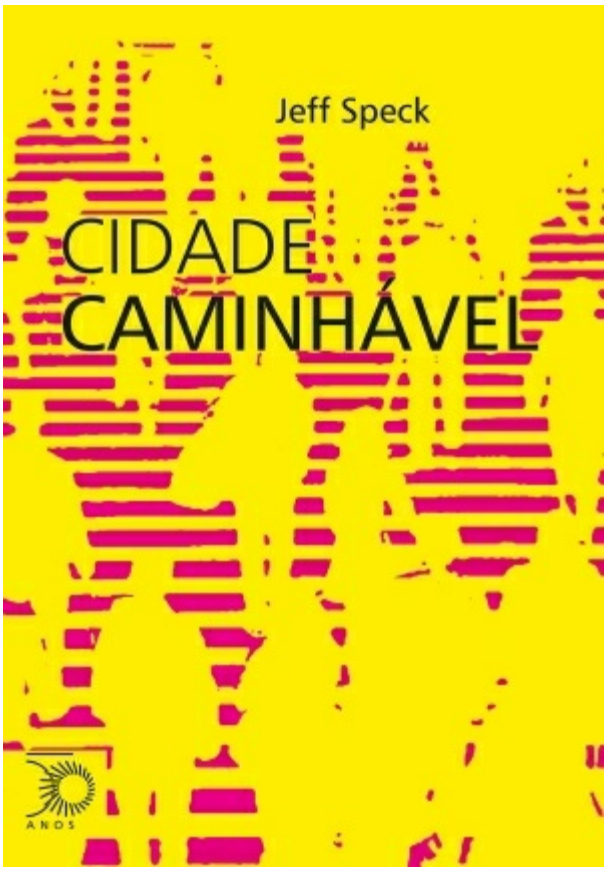
Compre agora e leia

Brecht e o Teatro Épico, de Anatol Rosenfeld, um dos maiores comentadores do dramaturgo alemão em língua portuguesa - organizado por Nanci Fernandes e que a editora Perspectiva publica em sua coleção Debates -, expressa não só o crítico que procura interpretar com objetividade as realizações em exame, como experiências pessoais de um espectador diante dos espetáculos, e vem pontuar as concepções e as teses formuladas no seu já consagrado O Teatro Épico.

Tendo acompanhado de perto o desenvolvimento de Bertold Brecht e sua obra, desde Berlim, em 1929, e com ele compartilhado o milieu cultural e os questionamentos éticos, estéticos e filosóficos então na ordem do dia na Alemanha e em todo o Ocidente, e tendo sido, posteriormente, parte integrante dos debates intelectuais que agitavam a cena brasileira, Anatol estava, como nenhum outro, apto a traduzir, contextualizar e instigar entre nós uma recepção ativa das teorias e inquietações do autor da Ópera dos Três Vinténs.

Assim, os artigos aqui reunidos visam não apenas nos permitir uma aproximação com a obra, sempre vocacionada para o novo, de Brecht, por meio da reflexão incisiva de um interlocutor que durante vários anos pensou o teatro, mas visam também um aprofundamento nas ideias sempre férteis de um dos mais agudos e refinados críticos e teóricos a atuar entre nós.

Compre agora e leia


Jeff Speck
CIDADE
CAMINHÁVEL

Cidade Caminhável

Speck, Jeff

9788527310888

272 páginas

Compre agora e leia

Apenas recentemente no Brasil começamos a entender a importância do espaço público das ruas como elemento-chave de integração social e econômica. E à medida que seu uso se torna mais intenso e que, por extensão, tais espaços se tornam mais disputados, evidenciam-se os problemas de conforto, abuso e saturação associados a eles. A óbvia constatação de que a rua é o elo entre um indivíduo qualquer que ocupa um lugar qualquer, e outro, em outro lugar, demonstra sua relevância para o estabelecimento de relacionamentos de qualquer natureza.

Em Cidade Caminhável, o urbanista Jeff Speck reúne experiências de grandes e médias cidades norte-americanas para demonstrar que a vitalidade dos centros urbanos está diretamente ligada à assunção do pedestre – o cidadão a pé – como o protagonista essencial da reativação, requalificação, animação e integração dessas áreas.
Em prosa leve e objetiva, Cidade Caminhável estrutura-se sobre a noção de caminhabilidade, que estabelece os parâmetros fundamentais de atração da pessoa pedestre para o centro – utilidade, segurança, conforto e interesse –, criando as condições básicas para a fluidez do transporte público, o florescimento do comércio e a ativação dos equipamentos culturais e de lazer. Enfim, para uma cidade voltada para as pessoas.

Compre agora e leia

debates
debates
debates

estética

umberto eco

OBRA ABERTA

PERSPECTIVA

Obra Aberta

Eco, Umberto

9788527310895

352 páginas

Compre agora e leia

Enfoque revolucionário e atual dos problemas da estética e da teoria da informação, este livro é uma leitura obrigatória para todo aquele que, de algum modo, se ocupa da literatura, do teatro, da crítica, da publicidade, do design industrial e das artes plásticas, entre outras áreas. - As sucessivas reedições e o papel que desempenharam na formação e no debate de ideias, bem como na visão e na escritura de mundo que a antropologia, a semiótica e a tecnologia instituíram no Brasil como marcos e critérios de contemporaneidade, subscrevem em sua totalidade a leitura desta Obra Aberta que a editora Perspectiva fez e cuja validade esta nova edição, revista e ampliada, confirma plenamente.

Compre agora e leia